This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

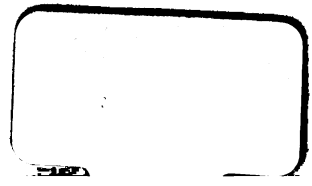
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

49363.48.20

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Wackenroder

und

sein Einfluß auf Tieck.

Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik

von

Dr. Paul Koldewey.

Leipzig 1904.

Kommissionsverlag der
Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung
Theodor Weicher.

9917
21

Digitized by Google

49563.48.20

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
MAR 19 1903

Druck von Hammerich & Lesser in Altona.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung ... 1

I. **Wilhelm Heinrich Wackenroder** ... 3

Vorbemerkung ... 3

Die Aufsätze über Mahlerey und Kunst ... 4

A. Quellenuntersuchung ... 4

B. Ergebnis der Quellenuntersuchung ... 66

Die Aufsätze über die Musik ... 96

A. Quellenuntersuchung ... 96

B. Ergebnis der Quellenuntersuchung ... 130

II. **Wackenroders Einfluß auf Tieck** ... 143

Über Tiecks dichterischen Charakter vor Wackenroders Einfluß ... 143

Wackenroders Einfluß auf Tieck vor den Herzensergießungen ... 144

Tiecks Anteil an den Herzensergießungen ... 150

Tiecks Anteil an den Phantasieen über die Kunst für Freunde der Kunst. 155

Ergebnis ... 176

Franz Sternbalds Wanderungen ... 180

Die zweifelhaften Beiträge Tiecks zu Wackenroders Aufsätzen ... 196

Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom ... 196

Die Bildnisse der Mahler ... 205

Ein Brief Joseph Berglingers ... 207

Schluß ... 211

Berichtigungen.

Seite 19, Zeile 14 v. o. lies: „Wenn sie dir nicht ꝛc."
" 49, " 2 v. o. statt *später* lies *spätere*.
" 62, " 11 v. u. " „Zu Hausfrau" lies Zu „Hausfrau".
" 78, " 9 v. o. vor Andererseits lies: Hierher ist vielleicht noch das über Callot Gesagte (S. 58) zu rechnen.
" 87, Anm. 2, Zeile 4 v. u. statt *Stauens* lies *Staunens*.
" 132, Zeile 5 v. u. statt 265 lies 165.
" 163, Anm., Zeile 4 v. u. lies „verführenden . . ."
" 168, Zeile 8 v. u. statt *Landen* lies *Banden*.
" 177, " 11 " " " 145 lies 155.
" 177, " 6 " " " 174 " 173.
" 178, " 6 " " " 153 " 155.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Wilhelm Heinrich Wackenroders litteraturgeschichtliche Stellung wird äußerlich zuerst gekennzeichnet durch seine enge Beziehung zu dem jungen Ludwig Tieck, schon dadurch, daß dieser seine Schriften herausgab, während W. selbst auf dem Titelblatte unerwähnt blieb. Diese Beziehung hat das grundlegende Thema zu bilden für eine litteraturgeschichtliche Behandlung des unscheinbaren Romantikers, dessen Name hauptsächlich in der Kunstgeschichte bekannt geworden ist in dem Kapitel über die Klosterbrüder von San Isidoro, hier schon in unklarer Verbindung mit Tieck; wie denn auch für die kunstgeschichtliche Bedeutung Wackenroders die philologische Behandlung beider Dichter im Verein eine Notwendigkeit ist. Weniger bekannt und mehr vermengt mit Tieck, auch mit Friedrich Schlegel, ist Wackenroder in der Kritik der Kunsttheorien der älteren romantischen Dichterschule, wo es sich handelt um religiös-patriotische Kunst. In der Geschichte dieser Bewegung liegt Wackenroders Bedeutung für die Litteraturgeschichte. Vorausgehen soll deshalb dem Hauptthema: Wackenroders Einfluß auf Tieck, eine Sonderdarstellung des Wackenroderschen Ethos nach Form und Inhalt auf Grund einer Quellenuntersuchung seiner Schriften; sie ist um so nötiger und nützlicher, als Wackenroder eine Arbeitsweise zeigt, die wir von einem Romantiker nicht erwarten. Eine hierhergehörige vergleichende Charakteristik Tiecks und Wackenroders finden wir bei Fiorillo, ihrem Lehrer in Göttingen, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Göttingen 1815–20, IV p. 83: „Tieck hatte „einen scharfen, durchdringenden Blick, der auf der Stelle alles faßte; „er zeichnete sich nur wenig auf. Wackenroder hingegen konnte nicht „genug zu Papier bringen, und kam auch außer den Stunden in mein „Haus, um die Kupferstiche, Bücher und andere kostbare Werke zu be„sehen und sich noch manches zu notieren." Dazu eine Anm.: „Ich

Digitized by Google

„erinnere mich, daß er unter anderem sehr viel aus Matthes Quad von „Kinkelbachs Schriften excerpierte."

Wirklich lernen wir in ihm weniger einen fertigen Romantiker als einen werdenden, und so eine Quelle der Romantik kennen.

Zur biographischen Orientierung verweise ich auf die betreffenden Abschnitte der Allgemeinen deutschen Biographie über Wackenroder und Tieck, ferner auf Minors Ausgabe „Tieck und Wackenroder" in der Deutsch. Nat. Bd. 145 und die Tieck-Ausgabe von Gotthold Klee in Meyers Klass. Ausgaben, Bd. 1; dazu auf Hayms Romantische Schule und Köpkes Biographie: Ludwig Tieck. Leipzig 1855. Den Briefwechsel zwischen Tieck und Wackenroder hat Holtei in den 300 Briefen aus zwei Jahrhunderten, Hannover 1872 Bd. IV und den Briefen an L. Tieck, Breslau 1864, nur verkürzt herausgegeben. Die Handschriften scheinen nicht erhalten.

Digitized by Google

I.

Wilhelm Heinrich Wackenroder.

Vorbemerkung.

Bei der Quellenuntersuchung der von Ludwig Tieck in den „Phantasieen über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder" Berlin 1814 gesammelten Aufsätze Wackenroders, welche vorher teils in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" Berlin 1797, teils in den „Phantasieen über die Kunst, für Freunde der Kunst. Herausgegeben von Ludwig Tieck" Hamburg 1799 erschienen waren, sind von vornherein Nr. 15 und 16 auszuscheiden, da an beiden Tieck möglicherweise mitgearbeitet hat, nach der Vorrede dieser Sammelausgabe zu schließen. Ebenso herrscht Schwanken über die Autorschaft des letzten Stückes „Ein Brief Joseph Berglingers".*)

Ich untersuche zunächst „die Aufsätze über Mahlerey und Kunst" und ziehe das Facit daraus, da der Unterschied zwischen ihnen und den Aufsätzen über die Musik nicht nur stofflich bedingt ist. „Das merkwürdige musikalische Leben . . . Joseph Berglingers" leitet den zweiten Teil der Sammelausgabe ein, und die darauffolgenden Stücke nennen sich „Musikalische Aufsätze von Joseph Berglinger." Wir haben darauf zu achten, wo Berglinger schon im ersten Teil zu hören ist.

Zu Grunde lege ich die Sammelausgabe (PhS), auf Unterschiede mit dem ersten Druck, die nur sehr gering sind, weise ich hin, wo es von Bedeutung ist.

*) Minors Ausgabe S. 75, vergl. die Anmerkung daselbst.

Digitized by Google

Die Aufsätze über Mahlerey und Kunst.

A. Quellenuntersuchung.

1. Raphaels Erscheinung.

Der Ausfall gegen die Theoristen und „Systematiker", mit dem Wackenroder diesen Aufsatz beginnt, richtet sich gegen zeitgenössische Kunstrichter wie „H. v. Ramdohr", den Tieck in der Vorrede zu den Herzensergießungen zurückweist. H.*) S. 8. Ramdohr zeigt sich in seinen Schriften als einer von denen, die „sich schämen" würden, „wenn irgend „etwas in der Seele des Menschen versteckt und verborgen liegen sollte, „worüber sie wißbegierigen jungen Leuten nicht Auskunft geben könnten". (PhS. 6). Er spricht es im Vorwort zu seiner Charis**) deutlich genug aus, z. B. S. IX f.: sein Werk soll sein „die Apologie des empirisch er- probten Geschmacks vor dem Forum der Vernunft"; er hat die Absicht „die Erfahrungsgrundsätze des guten Geschmacks, so wie ich sie selbst „als erprobt gefühlt, und von der Anerkennung mehrerer Jahrhunderte „bestätigt gefunden zu haben glaubte, in einem natürlichen Zusammen- „hange, rein von allen Vorschriften der Ausführung, als Theorie neben „einander aufzustellen und zu ordnen". Abgesehen davon, daß ihm die Kunst, ganz der Aufklärung entsprechend, nur „Nebenwerk und Mittel zur Belustigung" ist, hat er wohl eine Art idealen Glauben an die Kunst und den Kunstenthusiasmus, aber er sucht medizinisch genau nach den letzten Gründen, die er abzuleiten sucht aus Körper und Seele.***) Wackenroders reine und scheue Natur mußte sich verletzt fühlen von Ramdohrs Art. Dennoch deutet Tiecks Urteil („nur weniges mit Wohlgefallen") darauf, daß die Freunde mehr von ihm und Einzelnes

*) H. = Herzensergießungen 1797.

**) Leipzig 1793.

***) „Seine Ideen über Schönheit holt er ziemlich tief von unten herauf und hält es für seine Pflicht", schreibt Schiller an Goethe am 12. Sept. 1794 über Ramdohrs Urania.

Digitized by Google

mit Nutzen gelesen, vielleicht auch den „empirischen Teil" der Charis, dem Schiller ein wenig Lob spendet.*)

Die „Afterweisen" zu belehren benutzt W. Worte aus dem Briefe Raphaels „an den Grafen von Castiglione": „Da man so wenig schöne „weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im „Geiste, welches in meine Seele kommt". Den italienischen Text in der Fußnote PhS. 8 kann Tieck bei der Herausgabe hingesetzt haben, wie die Fußnoten PhS. 17 und 89, dann aber aus Excerpten Wackenroders. Der Brief findet sich in der Raccolta di lettere sulla pittura etc. Roma 1754, I 83 und II 18; ferner unter den Lettere del Conte B. Castiglione, Padua 1769, p. 172 f. und in den Descrizione delle imagini dipinti da Rafaëllo etc. di Gio. Pietro Bellori, Roma 1695, p. 100. Ich glaube, daß Wack. Bellori benutzt hat. Dieser stellt den Brief ans Ende eines seiner letzten Kapitel, betitelt Dell' ingegno, eccellenza, e grazia di Rafaëlle comparato ad Apelle, und leitet ihn ein mit den Worten „riportiamo una lettera da Rafaelle medesimo scritta al suo „amico il Conte Baldassar Castiglione, che apportara splendore alle „cose narrate, e servira di lustro insieme allo stile, e spirito grazioso „della sua penna" (p. 100). Also Bellori benutzt den Brief, um die bisher vorgebrachten Dinge noch mehr in Glanz zu setzen; dazu paßt W's Verwendung des Briefes, wie er es unter anderem ausspricht PhS. 7 „aber mein dunkler Glauben ist jetzt zur hellsten Ueberzeugung aufgeklärt worden", sein Glaube an die Göttlichkeit der Kunst.

„Einige Blätter von der Hand des Bramante," welche die nun folgende Geschichte von Raphaels Erscheinung enthalten sollen, existieren meines Wissens nicht. Die Worte „von denen es nicht zu begreifen ist, wie sie an diesen Ort gekommen sind", PhS. 8, klingen ganz danach, als ob eine Fiktion vorliegt, wie sie ja in jener Zeit sehr gebräuchlich ist. In allen andern Fällen stimmt freilich Wackenroders Quellenangabe. Doch nach Stil und Inhalt sieht die Geschichte ganz selbständig erfunden aus. Die Beziehung auf die Worte Raphaels ist natürlich Wackenroderisch. Wir dürfen das nicht als bewußte Fälschung ansehen.**)

*) Brief an Goethe, 7. September 1794.

**) Vgl. Wölfflin, Studien zur Litt.-Gesch., M. Bernays gewidmet. Hamburg und Leipzig 1893, S. 69.

Digitized by Google

W. will „Knaben, die sich der Kunst zu widmen gedenken" zu einer noch tieferen Ehrfurcht . . . vor der verflossenen Zeit" bewegen;*) dazu benutzt er die alten überlieferten Künstlergeschichten, nicht kritisch in wissenschaftlichem Sinne, aber auch nicht künstlerisch umgestaltend. Er sieht sie nur mit seinen Augen an, in denen viel mehr als die schaffende Dichterphantasie das ewig unzerstörbar kindlich liebevolle Herz lebt, das überall nur gute Motive sieht, wo die Geschichte irgend eine Möglichkeit läßt. Ohne Zweifel hat Wackenroder nicht im entferntesten daran gedacht, Raphael habe einen schönen weiblichen Körper malen wollen und kein Modell habe ihm behagt. Eine Galatea, eine heidnische Göttin wollte er darstellen in ihrem Glanze, und kein irdisches Weib hatte so herrliche Züge. Da hält er sich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in seine Seele kommt. Und bei den Madonnen sollte es Raphael anders gegangen sein, ihm, dem Madonnenmaler? — Ja, gewiß, von daher kommt dies Bild in seine Seele, die Madonna hat sich ihm gezeigt im Traume.**)

Anm.: Dies Stück Wackenroders war offenbar die Quelle für Herders Legende „Das Bild der Andacht", die in den Zerstreuten Blättern VI im Jahr 1797 gedruckt erschien. Weihnachten 1796 kamen die Herzenserg. heraus, Ende Januar schreibt Herder an seinen Sohn, „Die Zerstreuten Blätter kriegst Du bald", und am 24. Febr, „Das sechste der Zerstreuten Blätter ist gedruckt", also kann die Legende gerade im Januar, nach Erscheinen des W'schen Stückes gedichtet, umgekehrt aber W. nicht durch sie angeregt worden sein. Beweisend ist die Vergleichung der Legende mit „Raphaels Erscheinung" und mit Stück 10 der Sammelausgabe p. 92 und 95. Auch Herder führt in einer Anm. die Briefstelle Raphaels an.

2. Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule.

Als Quelle nennt Wackenroder selbst (PhS. 21) den alten Vasari. Aus der Textvergleichung ergiebt sich nicht, welche Ausgabe er benutzt hat; ich citiere nach Bottari (Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari etc. Roma 1759), ebenso wie W's Lehrer Fiorillo in seiner Geschichte der italienischen Mahlerey, wenn er nur den Text des Vasari angiebt.

*) Vorrede zu den Herzensergießungen, H. 9.

**) Wie weit Wackenroders Wunderglaube hierbei mitspielt, wird später erörtert werden. Ein weiteres Beispiel dieser Art Wackenroders wird später gezeigt.

Digitized by Google

W. beginnt nach einer Einleitung wie Vasari; eine Nebeneinanderstellung dieser ersten Partien mag gleich ein Bild von W's Arbeitsweise geben.*)

Wackenroder 14 ff.	Vasari-Bottari I 481 ff.
„Dieser Francesco war von geringen „Handwerksleuten gebohren" 14	„**Francesco** Francia, il quale „**nacque** in Bologna l'anno 1450 **di** „**persone artigiane**" 481
Zeit und Ort ist zunächst Nebensache.	
„In seiner Jugend war er zuerst „bey einem Goldarbeiter" 14	„. . . **fu posto nella sua prima** „**fanciullezza all' orefice** . . . 481
„und er bildete so künstliche Sachen in „Gold und Silber, daß sie jeden, der „sie sah, in Erstaunen setzten." 14	„. . . fece in quello" nämlich al disegno „grandissimo profitto, come „per molte cose lavorate d'argento „in Bologna sua patria si può ve„dere . . . Lavorò di smalto ancora „molte cose d'argento, che . . . . „E per dirlo in una parola, lavorò „egli qualunque cosa può far quell' „arte, meglio che altri facesse „giammai." 481
„Auch grub er lange Zeit die Stem„pel zu allen Denkmünzen," 14	„ . . . **continuamente** . . . „ . . . **e fece le stampe di tutti** „**i conj per quella,** nel tempo che „i Bentivogli reggevano" 482
„und alle Fürsten und Herzöge der Lom„bardey setzten eine Ehre darin, sich von „seinem Griffel auf ihren Münzen ab„bilden zu lassen." 14	dazu: „E fu **talmente tenuto** ec„**cellente in questo mestiero, che** „**durò a far le stampe delle** „**monete** fino al tempo di Papa „Leone." 482

W. fügt hiernach einen allgemeinen Satz ein, wie er es oft thut, um die herrliche alte Zeit im Gegensatz zu der modernen zu kennzeichnen. —

„Unendlich viele fürstliche Personen „kamen durch Bologna, und versäumten „nicht, ihr Bildniß von Francesco zeich„nen, und nachher in Metall schneiden „und prägen zu lassen." 15	„Oltrache fece le medaglie del „sig. Giovanni Bentivogli . . . . : „e **d'infiniti principi**, i quali **nel** „**passagio di Bologna si ferma**„**vano**, ed egli **faceva le meda**„**glie** ritratte in cera, e poi finite „**le madri de' conj**, le mandava „loro." 481

*) Vorzüglich entsprechende Stellen habe ich durch fetten Druck hervorgehoben.

Digitized by Google

Neben wörtlicher Wiedergabe finden wir also Nacherzählung mit Benutzung von Worten der Vorlage. Aber W. arbeitet auch ganz frei die Berichte der Quelle aus; das zeigt der folgende Satz über die „heiße Ehrbegier" Francescos, die in einzelnen Zügen schon PhS. 14 vorkommt („durch seinen unermüdeten Fleiß und seinen immer hinaufstrebenden Geist"), worüber Vasari nur sagt: „Avenne, che il Francia desideroso di maggior gloria" (482)*) und weiter über Fr's „Studium der Composition im Großen und des Effekts der Farben" (PhS. 15): „delibero provare se la pittura gli riuscisse nel colorito" (482). Hier diente W. wieder die ganze Schilderung Vasaris; oft wiederholt dieser, wie Fr. mit Verstand zur Vollkommenheit strebt, Erfolg hat und weiterstrebt; vgl. 482 ff. und über seinen Fleiß: durch den Tod seines Gönners wurde Fr. einer großen Stütze beraubt, „ma pure come savio, e costumato, che egli era, attese all' opere sue" (484).

W. schließt mit der Bemerkung, wie schnell denn auch Fr. Werke hervorbrachte, „die ganz Bologna in Verwunderung setzten", die Vas· schon p. 482 macht: „**fe la pratica prestamente**" und „la qual'opera da lui fatta l'an 1490, **piacque talmente in Bologna** . . ."

Ein Zusammentragen verschiedener Stellen zeigt p. 16:

„Seine geschickte Hand vollendete eine „unzählbare Menge von herrlichen Ge„mählden, die nicht nur durch die „ganze Lombardey (in welcher keine „Stadt von sich nachsagen lassen wollte, „daß sie nicht wenigstens eine Probe „seiner Arbeit besäße), sondern auch „in die andern Gegenden von Italien „gingen, und allen Augen, die so „glücklich waren sie zu betrachten, „seinen Ruhm laut verkündigten."
16

dazu:

„von allen Seiten ströhmten ihm Lob„sprüche zu." 16

„E nel vero il Francia prese tanta „pratica, e tanto animo, nel veder „camminar a perfezione l'opere, . .
483 f.

„Ne volsono avere invidia i Fer„raresi a gli altri circonvicini, . . . „Era tanto sparso la fama, e l'opere „di questo artefice per la Lom„bardia, che fu mandato di Tos„cana ancora per alcuna cosa di „suo," 484

Für die Eifersucht der italienischen Fürsten (16) finde ich keine Parallelstelle bei Vasari. Vielleicht Anschluß an die Stelle, an der

*) „Schon vierzig Jahre alt" (PhS. 15). W. rechnet von Fr's erstem Bilde 1490 zurück; Fr. wurde geboren 1450, vgl. Vas. I 482.

Digitized by Google

V. von dem Aufsehen erzählt, das die Pferdeharnische für den Herzog von Urbino erregten, „nelle quali fece una selva grandissima d'alberi, che vi era appicato il fuoco". 485

„Reisende verpflanzten seinen Namen „aller Orten wo sie hingelangten, und „der schmeichelhafte Wiederhall ihrer „Reden tönte in sein Ohr zurück. Bo„logneser, die Rom besuchten, priesen „ihren vaterländischen Künstler dem „Raphael, und dieser, der auch einiges „von seinem Pinsel gesehen und be„wundert hatte, bezeugte ihm in Briefen „mit der ihm eigenthümlichen sanften „Leutseligkeit, seine Achtung und Zu„neigung." 16 f.

. . „era in Roma Raffaello da „Urbino, e tutto il giorno gli ve„nivano intorno molti **forestieri,** e „fra gli altri molti **gentiluomini** „**Bolognesi** per vedere l'opere di „quello.

„E perchè egli avviene il piu delle „volte, che ognuno **loda volontieri** „**gl'ingegni da casa sua, comin„ciarono questi Bolognesi con** „**Raffaello a lodare l'opere,** la „vita, e le virtù **del Francia:** e „così feciono tra loro a parole tanta „**amicizia, che il Francia, e Raf„faello si salutarono per lettere.**" 485

Vom Ruhm des Malers, „daß er wie ein Gott verehrt sey" (17) berichtet Vasari: „le quali opere tutte insieme gli avevano recato una **riverenza** in quella città, **che v'era tenuto come un Dio.**" 485

Malvasia in seiner Felsina Pittrice, Bologna 1678, die Wack. benutzt zu haben scheint,*) zitiert mehrere der „Schriftsteller der Zeit", I, p. 48, „di que' tempi varii Antori", die Francias Ruhm verkünden, darunter z. B.: I p. 49, „Bartolomeo Bianchini nella vita di lodro: „ . . Francia . . cuius unicum ingenii fastigium pariter omnes et „amant, et admirantur, **et tamquam numen adorant**".

Ferner Cavazzone, den die Fußnote PhS. 17 zu folgender Stelle nennt:

„Einer von ihnen sogar ist kühn genug, „zu schreiben, daß Raphael, auf den „Anblick seiner Madonnen, die Trocken„heit, die ihm noch von der Schule „von Perugia angeklebt, verlassen, und „einen größeren Styl angenommen „habe."

I, p. 49.

„Il Cauazzone, che nel suo trat„tato delle Madonne di Bologna, „e nelle cose notabili similmente „di Bologna il nomina:

„Pittore che à suoi tempi non „ebbe vguale, che messe tutti sulla „buona strada, le cui **Madonne** „**piacevano tanto à Raffaelle, che** „**le ammiraua, e contemplaua,** „**lasciando per esse quella sec„chezza, che acquistato hauea** „**da Pietro Perugino.**"

*) Siehe später.

Digitized by Google

„ . Er war indeß nie so glücklich ge-
„wesen, ein Bild von seiner Hand zu
„sehen, denn er war in seinem Leben
„nie weit von Bologna gekommen."
17.

„Ed udito il Francia tanta fama
„delle divine pitture di Raffaello,
„**desiderava veder l'opere sue:**
„**ma già vecchio, ed agiato, si**
„**godeva la sua Bologna**".
(Vasari) 485

Den „bescheidenen und sehr gefälligen Ton" in Raphaels Briefen (PhS. 18) kannte Wack. schon aus dem Brief an Castiglione. Einen Brief Raphaels an Francia druckt Malvasia a. a. O. I, p. 45 ab, aber einen früheren. Danach hätte freilich Francia schon Bilder Raphaels gesehen. Hierauf stützt auch Malvasia seine Leugnung des wunderbaren Todes Francia's. Wenn Wack. Malvasia gelesen hat, so kennt er diesen Gegenbeweis sehr wohl, er ist nur nicht überzeugt. Er mochte denken, die Bilder, die Francia von Raphael gesehen, wären zu geringwertig gewesen, so daß er sie, ohne die Wahrheit zu fälschen, aus Kompositionsgründen, mit Fug und Recht übergehen könnte.

Der Komposition wegen sind die folgenden Parallelen interessant:

„Ganz unerwartet empfing er einen
„Brief von ihm, worin jener ihm die
„Nachricht ertheilte, er habe eben ein
„Altargemählde von der heiligen Cäcilia
„vollendet, welches für die Kirche des
„heiligen Johannes zu Bologna be-
„stimmt sey; und dabey schrieb er, er
„werde das Stück an ihn, als seinen
„Freund, senden, und bat, daß er ihm
„den Gefallen erzeigen möchte, es auf
„seiner Stelle gehörig aufrichten zu lassen,
„auch, wenn es auf der Reise irgendwo
„beschädigt sey, oder er sonst im Bilde
„selbst irgend ein Versehen oder einen
„Fehler warnähme, überall als Freund
„zu bessern und nachzuhelfen." 18

Dies nimmt W. vorweg, s. oben „Ganz unerwartet . . . Brief" „und bat" s. oben „auch wenn . . . . . „ . . . . nachzuhelfen." Daß Fr. erst den Brief erhält und auf das Bild warten muß, ist ein künstlerisch spannender Zug, den W. neu hineinbringt.

„Avvenne appresso, che Raf-
„faello fece in Roma per il Cardinal
„de' Pucci Santi Quattro

„**una tavola di s. Cecilia, che si**
„**aveva a mandare in Bologna per**
„**porsi in una cappella in s. Gio-**
„**vanni** in monte, dove è la se-
„poltura della beata Elena dall'
„Olio: ed incassata, **la dirizzò al**
„**Francia, che, come amico, glie**
„**la dovesse porre in sull' altare**
„**di quella cappella con l'orna-**
„**mento**, come l'aveva esso accon-
„ciato. Il che ebbe molto caro il
„Francia, per aver agio di vedere,
„siccome avea tanto desiderato,
„l'opere di Raffaello."

„**Ed avendo aperta la lettera,**
„che gli scriveva Raffaello
„**dove e' lo pregava**

„**se ci fusse nessun graffio, che**
„**e' l'acconciasse: e similmente,**
„**conoscendoci alcuno errore,**
„**come amico, lo correggesse,**

Digitized by Google

Die Wirkung des Bildes und Francia's Ende schildert W. nach Vasaris Bericht; wie frei er, bei aller wörtlichen Entlehnung, nacherzählt, dafür ist die folgende Aufzählung des Wackenroderschen Materials neben der zusammenhängenden Vorlage ein typisches Beispiel.

„in das schönste Licht gestellt“ 19 bei Wack. thun es die Schüler.	„fece con allegrezza grandissima, „**ad un buon lume**, trarre della „cassa la detta tavola.
„Von Donner gerührt stand er da;“ 19 „daß er sein Leben mit eitelm, ehr„geizigen Schweiße verbracht,“ 19	„**Ma tanto fu lo stupore,** che „e' ne ebbe, e tanto grande la „maraviglia, **che conoscendo qui „lo erro suo,**
„sich allzu vermessen bis an die Sterne „erhoben,“ 19 „sich dabey nur immer thörichter gemacht „habe,“ 19	„**e la stolta presunzione della „folle credenza sua**; si accorò „di dolore, e fra brevissimo tempo „se ne morì.“
„starrte immerfort das über alles gött„liche Bild an“ 19	„Era **la tavola** di Raffaello **divina**: „e non dipinta, ma viva, e talmente „ben fatta, e colorita da lui, che „fra le belle, che egli dipinse, „mentre visse, ancorachè tutte si„ano miracolose, ben poteva chia„marsi rara.
„verging fast vor Schmerz“ 20 cf oben „accorò di dolore“ und bes. unten „mezzo morto per il terrore“	**„Laonde il Francia mezzo morto „per il terrore, e per la bellezza „della pittura, che era presente „a gli occhi, ed a paragone di „quelle, che intorno di sua mano „si vedevano, tutto smarrito,** la „fece con diligenza porre in s. „Giovanni in monte a quella cap„pella, dove doveva stare, **ed „entratosene fra pochi di' nel „letto** tutto fuori di se stesso,“
„Beym Herausgehen aus dem Zimmer „fielen ihm einige seiner Gemählde, und „besonders seine sterbende Cäcilia, welche „noch dort hing, in die Augen;“ 20 „war sein Gemüth in beständiger Ver„wirrung“ 20	
„Er fühlte sich so schwach, daß seine „Schüler ihn ins Bett bringen mußten“ 20	
„setzte ihn so außer sich selbst“ 18 und „stürzte außer sich hinein“ 19	

Digitized by Google

„Wie war er auf einmal von seiner „Höhe gefallen“ 19 „auf sein ganzes Leben als auf ein „elendes, unvollendetes Stümperwerk „zurücksehen müsse“ 20 „Ehe seine Schüler es sich versahen, „fanden sie ihn todt im Bette liegen.“ 20

„parendogli esser **rimasto quasi „nulla nell' arte a petto a quello,** „che egli credeva, e che egli era „tenuto; di dolore, e malinconia, „come alcuni credono, si mori; . . „ . . . . . .“

Es folgt abschließend Wackenroders Empfindung über diesen Mann und seinen Tod; danach die Angabe, daß Vasari die Quelle sei. Dann wendet sich W. im Anschluß an V. gegen die kritischen Köpfe, die „dreist . . . erzählen . . . Francesco Francia sey an Gift gestorben.“ „. . . **Tuttavolta dicono alcuni altri, che la morte sua fu sì subita, che a molti segni apparì piuttosto veleno, o gocciola, che altro.**“

Häufig unterbricht W. den Lauf seiner Quelle durch allgemeine Bemerkungen; ein Beispiel haben wir genannt (S. 7, ferner vgl. Nr. 4). Meist sind es eigene impulsive Ergüsse, oft, vor allem wo es sich um Kritik handelt, führen sie auch auf Quellen zurück; beides aber vermengt sich naturgemäß, und wir haben zu fragen, wie weit der Einfluß geht.

Bei dem Satze (PhS. 15) „Denn allerdings ist die Schönheit in „der Kunst nicht etwas so armes und dürftiges, daß eines Menschen „Leben sie erschöpfen könnte; und ihr Preis ist kein Loos, das nur „allein auf Einen Auserwählten fällt,“ vermutet Minor*) Einfluß von Goethes Apotheose des Künstlers, und zwar der Stelle, wo der Meister sagt: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.“ Der Gedanke der „Allgemeinheit“ und „Toleranz“ in der Kunst ist bei Wack. häufig, kehrt höchst ursprünglich wieder und gibt seiner ganzen Kunstanschauung einen wesentlichen Teil ihres Gepräges in enger Verbindung mit dem religiösen Element. Obendrein findet sich der Gedanke auch in Leonardos praktischem Werk von der Mahlerey, aus dem W. die Stelle auch anführt (PhS. 34); ferner bei Mengs, der freilich eine Folgerung daraus zog, der Wack. nicht zustimmt.

Einleuchtender scheint mir, um bei Goethes Einfluß zu verweilen, Minors Vergleich des Schülers im folgenden Stücke mit dem Schüler der Apotheose (a. a. O. 226).

*) Goethe-Jahrbuch X, p. 227.

Digitized by Google

Eine genaue Vergleichung macht es wirklich wahrscheinlich, daß Wack. sich an die ersten Worte des Schülers der Apotheose anlehnt.

Wackenroder.	Goethe. W. I. 16.
„aber wenn ich die Köpfe Eurer „Apostel und Jünger Christi, so wie „Eurer Madonnen und Christkindlein, „auch Zug für Zug auf meine Tafel „übertrage, mit solcher Pünktlichkeit, daß „mir die Augen brechen möchten, — „und ich denn das Ganze übersehe, und „es mit dem Original vergleiche, so bin „ich erschrocken . . . " PhS. 24 f.	„Ich mahle zu und streiche zu, „Und sehe kaum mehr was ich thu'. „Gezeichnet ist es durchs Quadrat; „So gut mein Aug' sie sehen mag, " . . . . . " . . . . . „Und sehe hin und sehe her, „Als ob's gethan mit Sehen wär'; " . . . . . " . . . . . „Und dennoch wird zu meiner Qual „Nie die Copie Original." p. 151.
„Und doch sehen Eure Köpfe, wenn „man sie zum erstenmal betrachtet, bey- „nahe leichter aus, als andre; denn sie „haben ein gar zu natürliches Ansehen, „und es ist, als wenn man darin die „Personen, die es seyn sollen . . . . . „schon lebendig gesehen hätte." 25	„Was dort ein freies Leben hat, „Das ist hier trocken, steif und matt; „Was reizend steht und sitzt und geht, „Ist hier gewunden und gedreht; p. 151.
„Aber bey aller Stetigkeit seines „Eifers und seiner recht eisernen Begier " . . . . . besaß er zugleich eine ge- „wisse Blödigkeit und Eingeschränktheit „des Geistes . . . " 22	„Und überall es mir gebricht, „Als nur am guten Willen nicht," 152

Weiter stimmt es auch zu den Worten des Meisters, wenn Raphael dem Schüler den Rat giebt:

„Fahre indessen fort, Dich mit Liebe „in der Kunst zu üben." 28	„Drum übe Dich nur Tag für Tag" 152

Doch das eigentlich Wesentliche, was Wack. hier durch Raphael aussprechen läßt, paßt nicht zu dem Kunststandpunkt der Apotheose, wie sie uns erhalten ist, eher zu dem des jugendlichen Goethe. Minor weist auf die Möglichkeit hin, daß Wackenroder „— etwa durch Moritz? — die ältere Vergötterung des Künstlers gekannt" habe (a. a. O. 226;

Digitized by Google

dazu Minors Aufsatz „Zu Goethes Kunstgedichten", Grenzboten 1884, 2, p. 117 ff). Der Schüler des Anfangs der Apotheose ist, wie Minor annimmt (Grenzboten p. 122), von dem Jünger der Vergötterung verschieden; beide hätte W. identifizieren müssen, denn die oben gezeigten Parallelen weisen auf den Text der damals schon gedruckten Apotheose. Hat Wack. nur diese gekannt, dann ist der Einfluß zweifellos, aber weniger auf die Kunstanschauung, als äußerlich anregend. Goethe läßt schließlich einen Meister dem Schüler raten, nicht Liebe und Haß bloß, sondern auch den Verstand walten zu lassen — „Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt" p. 156 — und auch andere Muster nachzuahmen. Bei Wack. deutet Raphael auch auf andere Muster hin, aber doch nur nebenbei, die Hauptsache ist, daß „sich nicht mit Vorsatz auf so etwas studieren" läßt. Aber auch der Schüler ist, trotz der Parallelen, bei Goethe ein anderer als Antonio. Antonio ist fleißig, aber eingeschränkten Geistes, vom Schüler bei Goethe wird gesagt: „Du scheinst zum Künstler mir geboren" und „Du übst die angeborne Kraft" p. 154, und nur der satirisch behandelte verständnislose Liebhaber sagt: „Der gute Mensch hat kein Genie!" p. 153.

Die Art der Anlehnung an Goethe hier kennzeichnet auch wieder ganz W's Arbeitsweise.

Weiter vergleicht Minor die Forderung des Studiums neben der Natur in der Apotheose mit W's Preis von Leonardos „wahrhaft gelehrtem und gründlichem Studium" (PhS. 30).

Freilich sind die Goetheschen Worte „Wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen" in der Apotheose*) nach W's Sinne, das Durchdenken betont er schon in Nr. 7, dem wohl frühesten Stücke, PhS. 63, wo sich wieder z. T. Anlehnung an Mengs findet. Ein Einfluß Goethes in dieser Richtung ist damit aber weder nötig noch wahrscheinlich. Diese Kunstauffassung liegt ganz in W's Natur und wurde bestärkt vor allem durch die Lektüre der alten Künstlerbiographien, wie Leonardos und Dürers. Nicht ein bewußter errungener hoher Kunststandpunkt wie bei Goethe nach der italienischen Reise liegt vor, und man verzichtet besser auf diese Verknüpfung.

Ebenso lehne ich Minors Parallelen zu Stück 12 und 13 ab (a. a. O. 226 f.) trotz des leichten wörtlichen Anklangs. Wenn Goethe den

*) W. I. 16, 155.

Digitized by Google

Künstler einen Menschen wie andere Menschen nennt, so hat er Künstlers Erdenwallen im Sinne, was der Vers zeigt: „Und an der Menschheit zugetheilten Plagen hatte er weit schwerer als wir zu tragen." W. aber sieht die „Schicksale", die der Künstler wie jeder andere Mensch erleidet, durchaus nicht als Miseren an (erst im Berglinger); und offenbar hat Wack. hier (PhS. 123 f.) nicht an Goethes Künstler, sondern an Dürers Tagebuch ganz allein gedacht.

Der Einfluß Goethes auf Wackenroder ist als sehr allgemein und gering anzusehen. Wack. hat gewiß die Apotheose gelesen und, wie auch bei Mengs und andern, conforme Einzelideen, die aber schon in ihm lagen, und äußere Motive dort aufgefaßt und behalten. Die Kunstanschauung der Apotheose als Ganzes hat nicht Teil an diesem Einfluß. Wenn wir W's Kunstanschauung vielfach durchtränkt von Goethescher Art, teils des jungen, teils des gereiften Goethe, finden, so hat das nichts zu tun mit Einzeleinflüssen; Goethe war die Luft, in der die jungen Romantiker lebten.*)

Wenden wir uns dem Schillerschen Einfluß zu, der auch in dem vorliegenden Stücke sich zeigt.

Bei den folgenden Worten habe ich an Schillers Philosophische Briefe gedacht.

Wackenroder. PhS. 16.

„ihr Licht zerspaltet sich vielmehr in „tausend Strahlen, deren Wiederschein „auf manigfache Weise von den großen „Künstlern, die der Himmel auf die „Welt gesetzt hat, in unser entzücktes „Auge zurückgeworfen wird."

Dazu auch PhS. 123:

„und aus allen den verschiedenen leuchten„den Strahlen den Brennpunkt zu finden, „wohin sie zurückführen."

Schiller. SS. IV p. 49 f.

„Wie sich im prismatischen Glase „ein weißer Lichtstreif in sieben dunklere „Stralen spaltet, hat sich das göttliche „Ich in zahllose empfindende Substanzen „gebrochen. Wie sieben dunklere Stralen „in einen hellen Lichtstreif wieder zu„sammen schmelzen, würde aus der Ver„einigung aller dieser Substanzen ein „göttliches Wesen hervorgehen. Die „vorhandene Form des Naturgebäudes „ist das optische Glas, und alle Thätig„keiten der Geister nur ein unendliches „Farbenspiel jenes einfachen göttlichen „Strales."

Noch an einer zweiten Stelle scheinen W. diese Worte vorgeschwebt zu haben, und zwar ist dort der Zusammenhang deutlicher. (PhS. 57.)

*) Über den ebenso allgemeinen Einfluß von Goethes „Baukunst" und zwei unbedeutende Citate vgl. später.

Digitized by Google

„Auf ähnliche Weise ist das Kunstgefühl nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl" (Lichtstreif einfachen göttlichen Strales), welcher aber, durch das mannigfach-geschliffene Glas der Sinnlichkeit" (die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas) „unter verschiedenen Zonen sich in tausenderley verschiedene Farben bricht" (in zahllose empfindende Substanzen gebrochen — ein unendliches Farbenspiel).

Schiller war viel mehr als Goethe Wackenroders Heros, obwohl selbstverständlich an Goethe als dem höchsten Genie hinaufgesehen wurde. W. bewundert Goethe und lehnt sich an Schiller — wie übrigens fast sämtliche Romantiker der Zeit ausgingen von Schiller — begeistert und liebend an. Philosophische Briefe erwähnt Tieck W. gegenüber am 28. Dezember 1792; freilich, ohne Schiller zu nennen; nach den Ideen, die Tieck dabei erwähnt, wird Schillers Werk gemeint sein, wenn sich auch kein wörtlicher Anklang findet.*)

Die Phil. Br. hören wir öfter anklingen. W. richtet sich ebenso wie Schiller gegen die „Philosophie unserer Zeiten"; schon im ersten Stück:

„Andre sind nun gar in der That „ungläubige und verblendete Spötter, „welche das Himmlische im Kunst-„enthusiasmus mit Hohnlachen gänzlich „ableugnen."

„Viele unsrer denkenden Köpfe haben „es sich angelegen sein lassen, diesen „himmlischen Trieb aus der menschlichen „Seele hinwegzuspotten . . . . diesen „edlen Enthusiasmus . . aufzulösen." (SS IV, 47.)

Auch die weiteren Gedanken, die Schiller hier ausspricht, werden auf W. gewirkt haben, wenn auch direkte Parallelstellen fehlen.

In den Phil. Br. fand W. auch die religiöse Seite seiner Toleranz wieder, die er besonders im 6. Stück der Herzenserg. hervorkehrt.

„Jede Geburt des Gehirnes . . . hat ein unwidersprechliches Bürgerrecht in diesem größeren Sinne der Schöpfung." (SS IV, p. 54), das

*) 300 Br. 71.: „. . . . es für mich immer wahrer wird, daß der bessere Mensch „unmöglich in dieser trocknen, dürren, erbärmlichen Welt leben kann, er muß sich eine „Ideenwelt erschaffen, die ihn beglückt und dann kann er mit kaltem Auge auf alles „sogenannte Glück der kleinen, sich selbst lebenden Menschen herabsehn, (Du wirst Dich „noch der philosophischen Briefe erinnern) eine Seeligkeit, für die jene Egoisten keinen „Sinn haben, die sie nicht ahnden, —".

Auch ein Brief W's an Tieck, ohne Datum, sicher von Ende 1792, wohl Dez., scheint nach Form und Gedankeninhalt auf Kenntnis der Phil. Br. zu deuten. Br. an T. 232: „Jede Fröhlichkeit, jede Liebe, jede Zuneigung veredelt uns, ist selber Tugend; jedes Gefühl, wovon Haß die Wurzel ist, verschlechtert und erniedrigt uns."

Digitized by Google

empfindet auch W. (53 f.), ferner: „Eine Vorrathskammer steht offen „für alle; aber sie mischen ihren Saft millionenfach anders wieder; die „schöne Mannigfaltigkeit verkündigt einen reichen Herrn des Hauses .. „eine Wahrheit ist es, die gleich einer festen Achse gemeinschaftlich durch „alle Religionen und alle Systeme geht — Nähert euch dem Gott, den „ihr meinet'." (SS IV, p. 55). Nehmen wir noch: „Alle Geister werden „angezogen von Vollkommenheit. Alle — es giebt hier Verirrungen, „aber keine einzige Ausnahme — alle streben .... sich zu eigen zu „machen, was sie als gut, als vortrefflich, als reizend erkennen" (SS IV, p. 42), so sehe ich eine leise Beziehung hierzu in W's Worten: „Er ... „weiß, daß alle, — alle, wär' es auch wider ihr Wissen und Willen, — „dennoch Ihn, den Unnennbaren, meynen." (PhS. 53).

„Das Einmaleins der Vernunft folgt unter allen Nationen der Erde denselben Gesetzen," (PhS. 57), ist ein Kant-Schillerscher Gedanke nach Form und Inhalt. Ebenso ist der Humanitätsgedanke, „immer das Menschliche herauszufühlen" (PhS. 58), in echt Schillersches Gewand gekleidet. Auch der Schluß des 6. Stückes erinnert in Form und Inhalt an Schillers Ästhetik, wenn auch der Hauptgedanke übereinstimmt mit Winckelmanns Auffassung in seiner Gesch. d. K. d. A., IV. Kap. 2, § 22, (vgl. Haym 120); an litter. Zusammenhang mit Winck. glaube ich nicht. Daß „die Kunst uns die höchste menschliche Vollendung" darstellt, PhS. 78, ist eine Grundanschauung Schillers und findet sich auch in den Phil. Br.: „Das Universum ist kein reiner Abdruck eines Ideals, wie das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers" (SS IV, 53). W. hat diese Stelle freilich nicht im Sinne gehabt, denn er spricht ja ganz vom Standpunkt des Julius und nicht des Raphael, aber „die Kunstidee" beherrscht die ganze Theosophie. So auch der Vergleich bei W. wie bei Sch.:

„Ist es aber erlaubt, also von der- „gleichen Dingen zu reden, so möchte „man vielleicht sagen, daß Gott wohl „die ganze Natur oder die ganze Welt „auf ähnliche Art, wie wir ein Kunst- „werk, ansehen möge." (PhS. 80.)

„Sollte der Schöpfer es wohl dulden, „daß sein erhabenes Kunstwerk hinter „den Erwartungen eines sterblichen Ken- „ners zurückbliebe?" (SS IV, 52.)

Einen weiteren wichtigen Einfluß der Phil. Br. wird die zusammenhängende Besprechung des achten Stückes aufdecken. Hier sei nur noch

Digitized by Google

für das Weiterwirken von Schillers Künstlern eine Stelle bei W. genannt; W. sagt (Ph. S. 29) von den Renaissancekünstlern:

„Von ihnen möchte man sagen, daß sie zuerst die wilde Natur „durch ihre Zauberkünste bezwungen und gleichsam beschworen, oder „auch, daß sie zuerst aus der verworrenen Schöpfung den Funken „der Kunst herausgeschlagen hätten."

3. Der Schüler und Raphael.

Das Stück als Ganzes ist W's Erfindung. Ob W. bei der Eingangsschilderung des Schülers (PhS. 22) sich selbst im Sinne gehabt hat? — Bei folgender Stelle im Brief des Schülers kann W. an Mengs und Heinse gedacht haben. „Andere die heller sehen als ich, loben ja auch „den Ausdruck in Euren Bildern über alles, und wollen behaupten, daß „niemand so gut wie Ihr, gleichsam die Beschaffenheit des Gemüths „in den Personen vorzustellen wisse, so daß man aus ihren Mienen so „zu sagen ihre Gedanken erraten könnte." (PhS. 26). Mengs sagt in seinem „Schreiben an Pons" (Wien 1778, p. 86)*) von Raphael: „Allein was an Raphaels Zeichnung die größte Bewunderung verdient, „ist **in seinen geschilderten Personen die genaue Uebereinstimmung ihres „Charakters mit der Handlung, worinn sie vorgestellt werden,** so daß „man wirklich Menschen zu sehen glaubt, **die nicht zufälliger Weise, sondern „aus wahrem innerlichem Triebe thun,** was sie Raphael thun läßt."**) In Heinse's Ardinghello (Werke, Schüddekopf IV, p. 223), den W. höchst wahrscheinlich gelesen hat,***) heißt es: **„Die Schönheit von Ausdruck „und Empfindung hat er verstanden wie keiner.** Auch dem gemeinsten „hat er immer einen Anstrich von Empfindung gegeben, ihn wie in Seele „getunkt." Auch Heinse betont wie W. (28), daß Raphaels eigene Art des Malens sich nicht studieren läßt: „Denn was den Raphael zum ersten Maler macht, lehrt und lernt sich nicht." (a. a. O. 173).

---

*) Das W. sich am 13. Nov. 1793 von der Götting. Bibl. holte, wie die Ausleiheregister dartun.

**) Weiteren Einfluß Mengs' siehe Nr. 7.

***) Am 28. Dez. 1792 schreibt Tieck an W. (300 Br. IV. 87): „Liß doch den Ar„dinghello, wenn Du ihn bekommen kannst, es ist zwar alles sehr einseitig darinn, „aber Du wirst viele schöne Stellen finden, und man bekömmt auch in mancher Rück„sicht neue Ideen."

Digitized by Google

Eine ähnliche Stelle hat W. PhS. 32 f. verwertet:

„Ein Beweis, daß die Kunst sich „eigentlich nicht lernt, und nicht gelehrt „wird, sondern daß ihr Strohm, wenn „er nur auf eine kurze Strecke geführt „und gerichtet ist, unbeherrscht aus eigener „Seele quillt."

Heinse, a. a. O. 16.

„Was das Geistige betrift, das lernt „sich und verlernt sich nicht; da gehört „guter Instinkt aus Mutterleibe dazu, „und vollkomne Gegenstände von außen „herum. Deuten und hinführen kann „man wohl; aber wo kein Zug, keine „innere Richtung ist, kömmt lauter „Manier hervor,"

Bei den letzten Worten kann Wack. unbewußt die Stelle aus dem Faustfragment im Ohre erklungen sein, wo Faust zu Wagner sagt:

„Erquickung hast Du nicht gewonnen,
„Wenn sie nicht aus eigner Seele quilt."

W. und Heinse fordern zum Vergleiche förmlich heraus wegen ihrer Gegensätzlichkeit*) und doch auch Ähnlichkeit, als Vorläufer intensivster Romantik. Eine wunderliche Mischung haben wir in Friedrich Schlegel. Eindruck wird Heinse auf W. gemacht haben, wenn auch häufige und sichere Anklänge an ihn fehlen. Wir haben noch wenige zu nennen. Gegen Heinse wendet sich W. p. 95: „Denn die Überraschung des Neuen, „welche manche, nach immer abwechselnden Vergnügungen haschende „Geister wohl zum Hauptverdienste der Kunst erklären wollen, hat mir „von jeher ein nothwendiges Übel des ersten Anschauens geschienen." Im Ardinghello sagt Heinse: „Das erste und heftigste Verlangen der Seele, welches sie nie verläßt, ist Neuheit." (a. a. O. 178.)**)

4. Das Muster eines kunstreichen und dabey tiefgelehrten Mahlers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule.

Quelle für dies Stück war vornehmlich „des vortreflichen Florenti„nischen Mahlers Lionardo da Vinci höchst-nützlicher Traktat von der „Mahlerey. Aus dem Italiänischen und Französischen in das Teutsche „übersetzet; Auch nach dem Original mit vielen Kupfern und saubern „Holtzschnitten versehen: auch mit beygefügtem Leben des Auktoris zum

*) Vgl. Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts, Diss. Bern 1902, p. 20 f.

**) Zwei weitere Einflüsse sieh Nr. 6 u. 7.

Digitized by Google

„Druck befördert, von Johann Georg Bohm, Sen. Zweyte Auflage" Nürnberg 1747. Die Textvergleichung beweist es.*)

Wackenroder.	Bohm.
„Der Mann, von dem wir reden, „erblickte das Licht der Welt in dem „Flecken Vinci, welcher unten im Arno-„Thale, unweit der prächtigen Stadt „Florenz, belegen ist." 30	„Dieser Lionardo, erblickte das Licht „der Welt auf dem Schloß Vinci, welches „unten in dem Thal Arno, nicht weit „von Florentz gelegen." V.

„Schloß Vinci" mochte Wack. wohl nicht verstehen oder glauben und setzte dafür „Flecken." Florenz erhält das malende Beiwort „prächtig."

Bei dem nächsten Satze hält sich W. schon freier an die Quelle. Bohm fährt fort: „Wie er noch in seiner Kindheit stets allerley Zeich-„nungen machte / entschloß sich sein Vater / Peter von Vinci, der nicht „viel zum besten hatte / der guten Neigung seines Sohnes zur Mahlerey / „so viel möglich aufzuhelfen." Wack. tränkt den bloßen Bericht Bohms mit eigener Anschauung und Auffassung; „die Natur" ist es, die Leonardo das „Erbtheil" verleiht, und „die allerley Zeichnungen seiner Kindheit" sind Ankündigungen eines „auserlesenen Geistes", „in seiner zarten Jugend", wie es bei W. heißt, statt „Zeichnungen" aber setzt W. das viel lebensvollere „Figuren". Und ein liebliches Bild aus der Natur ersteht als Gleichnis vor W's Augen, das erweitert der folgenden biographischen Angabe der Quelle eine allgemeine und tiefere Bedeutung gibt. Wir sehen zugleich wieder, wie W. mit seiner Quelle verfährt: Mag sein, daß Leonardos Vater darauf bedacht sein mußte, aus den Neigungen des Sohnes bald Nutzen zu ziehen, dadurch, daß er sie beförderte; gewiß tat er es mit väterlicher Liebe und Einsicht, und warum nicht auch in erster Linie hierdurch bewogen; Vasari (den W. wohl mitbenutzt hat) sagt nichts von dem materiellen Beweggrund.

Hierbei klingt Berglinger an, wir fühlen Wackenroders wehmütig-persönliche Empfindung bei dieser Wendung in Leonardos Leben.

Ueber Verrocchio entnimmt W. der Quelle nur die Kenntnis der Tatsachen. Er bietet ihm, „als ein Geometra / Opticus / Bildhauer / Baumeister / Goldschmidt / Kupferstecher / Mahler und Musicus" zugleich

*) Der vorangesetzte „Vorbericht" und „das Leben . . ." ist nicht paginiert, ich bezeichne die Seiten mit römischen Ziffern.

Digitized by Google

(Bohm V), ein Beispiel für die Universalität der Künstler jener Zeit, die ihm als das rechte erscheint.*)

Bohms wenige Worte „Dieweil derselbige eines frölichen Gemüthes war" (V) führen W. dazu, zu sagen, wie ein rechtes Künstlergemüt beschaffen sein soll. Er spricht hier sein eigenstes Empfinden aus. Vgl. Nr. 3. Die bei Bohm direkt anschließende Schilderung der Vielseitigkeit Leonardos zieht W. zusammen; nur geringe wörtliche Uebereinstimmung:

„er übte sich nicht nur mit Eifer im „Zeichnen"	„übte sich stets in der Zeichenkunst"
„sang artige Lieder"	„sang je zuweilen gar artig lustige „Lieder"

Die Worte „Wohin also sein vielbefassender Geist sich auch wandte" finden sich Vas. II, 3: „dovunque ei rivolse il pensiero", an einer Stelle, an die W. hier auch sonst anklingen läßt, „lebendiges . . . Gemüth" „vivacità", „endlich ein vollkommenes Werk" „dare la perfezione".

Diese Kunstsphäre aber, in der er Leonardo „immer von den Musen und Grazien schwebend getragen" sieht, nötigt W. wieder ein Wort ab (PhS. 82), aus dem wir leise Berglingers wehmütig-sehnsüchtige Stimme hören. Dann folgt W. seiner Quelle weiter, ziemlich wörtlich, aber wieder kürzend, wie Leon. bald seinen Lehrer übertroffen habe, „zu seines Lehrers Beschämung" fügt W. ein, denn Bohm erzählt, daß Verr. „weder Pinsel noch Farben mehr anrühren wollte / weil er von einem Schüler übertroffen worden" (VI).

Bohm geht über zu den Werken L's; W. folgt ihm darin, bleibt aber dabei wesentlich bedacht auf die Schilderung des Künstlergemütes, zunächst seiner eigentümlichen Einbildungskraft.

„Da seine Einbildung so fruchtbar und „reich an allerley bedeutenden und „sprechenden Bildern war, so zeigte sich „in seiner lebhaften Jugend, wo alle „Kräfte sich mit Gewalt in ihm hervor- „drängten, sein Geist nicht in gewöhn-	„Da nun also Lionardo dafür hielte / „daß er keinen Meister mehr brauchte / „so begab er sich von Verrocchio hinweg / „und fieng an vor sich zu arbeiten. „Dazumal wolte der König in Portugall / „in Flandern einen Vorhang von Gold

*) Ueber Verr's Einfluß auf Leon. spricht W. seine eigenen Gedanken aus; sie berühren sich mit Tiecks Wort im Lovell (1. Aufl. Berlin u. Leipzig 1795 p. 18): „Wer kennt die Regeln, nach denen unser schützender Genius umgewechselt wird?"

Digitized by Google

„lichen, unschmackhaften Nachahmungen, „sondern in außerordentlichen, reichen, „ja fast ausschweifenden und seltsamen „Vorstellungen. So mahlte er einst „unsere ersten Vorältern im Paradiese, „welche er durch alle mögliche Arten wun„derbarer und fremdgestalteter Thiere, „und durch eine unendliche, mühsame „Verschiedenheit der Pflanzen und Bäume, „so bereicherte und ausschmückte, daß man „über die Mannigfaltigkeit erstaunen „mußte, und seine Augen nicht von dem „Bilde abziehen konnte. Noch wunder„barer war der Medusenkopf, den er „einst auf ein hölzernes Schild für einen „Bauern mahlte: er setzte ihn aus den „Gliedern aller nur ersinnlichen häßlichen „Gewürme und gräulicher Unthiere zu„sammen, so daß man gar nichts Er„schrecklicheres sehen mochte. Die Er„fahrenheit der Jahre ordnete nachher „diesen wilden, üppigen Reichthum in „seinem Geiste." 33

Wie überhaupt, dürfen wir auch hier wohl die Lektüre Vasaris voraussetzen, der über Leonardo besonders anschaulich berichtet. Auch Vasari spricht, kurz bevor er auf die Jugendwerke Leonardos eingeht, von der starken Einbildungskraft des Künstlers.

Vasari-Bottari II p. 3.

„Vedesi bene, che Lionardo, per „l'intelligenza dell'arte, cominciò „molte cose, e nessuna mai ne finì, „parendogli, che la mano aggiugnere „non potesse alla perfezione dell' „arte nelle cose, ch'egli s'imma„ginava; **conciossachè si formava „nell idea alcune difficoltà sottili, „e tanto maravigliose, che con „le mani, ancora ch'elle fossero** „und Seiden würcken lassen, dessen „Modell zu mahlen / dem Lionardo „vorher aufgetragen worden. In dieses „bildete er Adam und Evam im Paradieß / „welches er mit Blumen, Kräutern und „allerley Thieren so natürlich und zierlich „einrichtete / daß derjenige / so die Aus„breitung der Aeste / Verkürtzung der „Blätter und andere Auszierungen be„trachtete / sich zu verwundern nicht ent„halten können / wo doch der Künstler / „zu einer so curiösen Vorstellung / ge„nugsame Gedult hergenommen.

„Zu derselbigen Zeit / hatte ein „Bauer / den des Lionardo Vater fleißig „zu Fischen und Vögeln brauchte / aus „einem Feigen-Baum einen Schild zu„bereitet, derohalben er ihn bath, daß „er ihm solchen in der Stadt solte be„mahlen lassen. Dieser gab ihm seinen „Sohn Lionardo, und begehrte / er „möchte etwas darauf mahlen. Weil „nun der Schild nicht recht eben war, „bereitete er ihn mit Feuer, und ließ ihn „eben drehen. Hernach bedachte er sich / „wie er doch etwas Erschreckliches er„sinnen / und darauf mahlen könte / da„mit sich jedermann / wie für dem Haupt „Medusae, dafür entsetzen / und also der „Schild / seinen Beschützer recht beschützen „möchte. Solches zu bewerckstelligen / „brachte er in seine Kammer / worin „ausser ihm, niemand gehen durffte / „allerhand garstiges und abscheuliches „Ungeziefer / als Eydexen, Frösche /

Digitized by Google

„**eccellentissime, non si sareb-**
„**bono espresse mai. E tanti**
„**furono i suoi capricci,** che filo-
„sofando delle cose naturali, attese
„a intendere la proprietà dell erbe:
„continuando, ed osservando il moto
„del cielo, il corso della luna, e
„gli andamenti del Sole."

„Heuschrecken / Pfeifhöler / Schlangen /
„Fleder-Mäuse und dergleichen. Von
„jedem dieser Thiere / nahm er das ab-
„scheulichste / und brachte in dessen Zu-
„sammenfügung / ein so seltsames und
„erschreckliches Monstrum zu wegen / daß /
„da er den Schild seinem Vater zeigte /
„er sich so sehr entsatzte / daß er da-
„von gelauffen wäre / wenn ihn nicht
„Lionardo gehalten und gesagt hätte:
„der Schild diene dazu / wozu er ge-
„macht worden. Die darauf abgebildete
„Bestie schien / als ob sie aus der Höhle
„eines Felsen herfür kröche / und aus
„dem Hals Gift / aus den Augen Feuer /
„und aus den Nasen-Löchern / einen dicken
„Rauch ausbläse / daß sie also sehr
„greulich anzusehen war. In dieser Ar-
„beit fuhr er so emsich fort / daß er nicht
„einmal des Gestanckes des itztgedachten
„Ungeziefers gewahr worden." VI f.

Bei aller Anlehnung haben wir hier den eigensten Wackenroder. Seine reinliche Phantasie empfindet eine zurückziehende Scheu vor wilder Üppigkeit. Das zweite Bild, das diese besonders zeigt, wirkt auf den Eindruck des ersten mit. Von „wunderbaren fremdgestalteten Thieren" sagt weder Bohm noch Vasari etwas; im Gegenteil heben beide die Natürlichkeit („naturalità") des Bildes hervor. Das zweite Bild nennt W. einfach „Medusenkopf", obwohl auf der folgenden Seite die Rede ist von einem nach Meinung des Biographen unvollendeten wirklichen Medusenkopfe; er merkt auch gar nicht, wie unvereinbar, mindestens nicht gleich einleuchtend seine Zusammenstellung ist: Medusenkopf und zusammengesetzt aus Gliedern von Tieren. Es ist jedoch nur natürlich, daß W. hier nicht nach den Einzelheiten sieht, da das Ganze ihm so häßlich ist. Er geht viel schneller über dies Bild hinweg als über das erste; man fühlt, wie gern W. den Schlußsatz hinzufügt.

Er wendet sich nun ab von der Lebensbeschreibung, um zur „Hauptsache" zu kommen, Leonardos Bedeutung für die Nachwelt. Zunächst „in der Mahlerey". Der erste Eindruck, den W. von L's Wirken hat,

Digitized by Google

ist „die unermüdliche Begier nach immer höheren Vollkommenheiten", — „und nicht in einer, sondern in allen Arten", entdeckt W. gleich darauf mit Freuden, „und mit dem Studium der Geheimnisse des Pinsels verband er die fleißigste Beobachtung". (PhS. 34). Da haben wir die drei Eigenschaften, die W. so oft betont und so gern sieht an seinen Malerlieblingen: das emsige Streben nach Vollkommenheit (vgl. Nr. 3), die weitherzige universale Neigung (vgl. S. 21 oben), und den empfänglichen Blick für die Außenwelt, der Leonardo besonders auszeichnet. Weniger die ganze Lebensbeschreibung als der Traktat selbst ist auch schon für diese allgemeinen Bemerkungen W's Quelle; dies nimmt, da der Traktat voll ist von Beispielen aus L's eigener Tätigkeit, W. nicht das Recht, mit den Worten: „Also war er selber das größeste Beispiel zu den Lehren, die er in seinem vortrefflichen Werke von der Mahlerey ertheilt" (34), auf diese seine Quelle überzuleiten, aus der er nun einzelne Lehren anführt und die ganze folgende Erörterung über L. als Maler schöpft.*)

Wackenroder.	Leonardo-Bohm.
„daß nämlich ein Mahler sich allgemein „machen solle, und nicht alle Dinge nach „einem einzigen angewöhnten Handgriff, „sondern ein jedes nach seiner besonderen „Eigenthümlichkeit darstellen müsse;" 34	„Ein Mahler soll sich allgemein zu „machen, oder nach allen Sachen zu „schicken trachten . . . . .
„— und denn, daß man sich nicht an „einen Meister hängen, sondern selbst „frey die Natur in allem ihrem Wesen „erforschen solle, indem man sonst ein „Enkel, nicht aber ein Sohn der Natur „genannt zu werden verdiene." 34	„Ein Mahler soll niemahls die Manier „eines andern nachmachen, wiedrigenfals „wird er nur ein Enckel, nicht aber ein „Sohn der Natur heissen. Denn die „Dinge in der Natur sind in so grossem „Überfluß vorhanden, daß man seine „Zuflucht vielmehr zu dieser Natur selbst, „als zu andern Meistern nehmen soll, „die doch ebenfals bey ihr in die Schule „gegangen seyn." 195

*) W. nennt diese Schrift die einzige, die bekannt geworden ist (PhS. 34). Außer ihr war „noch ein Auszug oder ein Fragment einer Abhandlung des Leonardo über Anatomie und Mechanik des menschlichen Körpers . . . . im Druck erschienen". (Fiorillo, Geschichte der Malerei in Italien, Bd. I p. 304). Entweder wußte W. das nicht — vielleicht hatte Fiorillo es in dem „Privatissimum über Kunstgeschichte, Theorie der Mahlerei u. s. w." (vgl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. IV. p. 83), das W. in Göttingen bei ihm hörte, nicht erwähnt, oder er war nicht bis zu Leonardo gekommen — oder er hielt die kleinen Überreste für nicht erwähnenswert.

Digitized by Google

Weiter betont Wack., „wie tiefsinnig er immer die Lehren und Regeln der Kunst mit dem Ausüben derselben verknüpfte“ (34, vgl. Bohm p. 193, Observatio 29 und 30). Ferner, wie er „die Beschaffenheit des „menschlichen Körpers . . . in allen nur ersinnlichen Wendungen und „Stellungen . . . . in seiner Gewalt“ hatte, (vgl. Bohm p. 28 ff., den vierten Theil des Traktats,) „und immer ging er geradezu auf den bestimmten Sinn und die körperliche sowohl als geistige Bedeutung los . . .“ (vgl. Bohm p. 32, Observ. 11 und p. 34, Observ. 12, 13, 14).

„Denn billig muß, wie auch er selbst in seinem Buche zu verstehen „giebt, ein jedes Kunstwerk eine doppelte Sprache reden, eine des Leibes „und eine der Seele“ (35). An zwei Stellen, außer an den ganzen Geist, der aus Leonardos Buche spricht, konnte W. da gedacht haben. Leonardo sagt (Bohm p. 181): „Die Seele ist die Meisterin von eurem Cörper“, freilich in Bezug auf das „judicium“, das durch die Seele sich leicht verleiten läßt, subjektiv und daher oft falsch zu urteilen.*) Ferner mahnt Leonardo (Bohm p. 192) die Maler, ihre Fehler nicht mit „Dürfftigkeit und dem Mangel der Zeit . . . . . ein wahrer Mahler zu werden“ zu entschuldigen. „Klaget euch vielmehr selbst an, weil das „blosse Studium der Tugend (oder der Wissenschafften) eine Speisse des „Gemüthes und des Leibes ist.“**)

Die Gegenüberstellung von „Kunstgeist“ und „Enthusiasmus der Dichter“ ist, soviel ich sehe, W's Eigentum. Herder geht natürlich vorher, und eine Anschauung wie „sich um alle Gestalten der Schöpfung mit behender Geschicklichkeit herumlegen“ mutet herderisch an; eine Parallelstelle finde ich nicht, sie ist auch kaum zu erwarten. W. schildert hier ganz die Anschauung Leonardos in seinem Traktat:

Wackenroder	Leonardo-Bohm
„Leonardo ging nie, ohne seine Schreib- „tafeln bey sich zu tragen;“ 35	„Es wird dahero nicht undienlich seyn, „wenn ihr eine Schreib-Tafel bey euch „traget.“ p. 34

Man spürt die Begeisterung — und wenn wir an W's Leben denken, klingt sie uns sehnsuchtsvoll —, mit der W. hierbei verweilt und in die Worte ausbricht: „Dann kann man sagen, daß man vom Kunstsinn ganz

*) Vgl. den Brief des Jacobo an seinen Freund Antonio (Herzensergießungen 59) von Tieck! Wack. hat die Stelle vielleicht excerpiert.

**) Zu der „Anleitung“ zu Bildern (35) vgl. Bohm 168 ff. und 157 f.

Digitized by Google

„durchglüht und durchdrungen sey, wenn man so alles um sich her seiner „Hauptneigung unterthänig macht." 35 f.

Man könnte zahllose Beispiele aus dem Traktat verzeichnen für das, was W. hiernach recht liebevoll schildert. Wer den Traktat liest, empfindet, mit welch lebhaftem Interesse W. ihn gelesen haben muß. —

Wackenroder	Bohm
„Es gefielen ihm vorzüglich wunder-	„Es gefielen ihm sonderlich / viesierliche
„liche Angesichter mit besonderen Haaren	„Angesichter mit wunderlichen Haaren
„und Bärten; weswegen er solchen	„und Bärten wol / weswegen er solchen
„Leuten manchmal lange nachging, daß	„Leuten manchmal lange nachgieng, biß
„er sie fest in seinen Sinn faßte, da	„er sie fest in seinen Sinn gefasset / da er sie
„er sie alsdann zu Hause so natürlich,	„denn zu Hause so natürlich zeichnete / als
„als ob sie ihm gegenwärtig gesessen	„ob sie ihm gegenwärtig gesessen hätten."
„hätten, hinmahlte.	p. VIII.

Dies Alles entnimmt W. wieder wörtlich Bohms Werk. Statt des altfränkischen viesierlich setzt er „wunderlich" und infolgedessen „besonderen Haaren" statt wunderlichen; statt des archaischen „gefasset" — „faßte", „denn" — „alsdann". „Hinmahlte" ist liebevoller als „zeichnete".

Für den folgenden Satz über Leon's Materialsammlung zu seiner Arbeit (PhS. 36) ist die für einen Teil schon einmal erwähnte Stelle des Traktats (Bohm 34 f.) das Vorbild, dem W. zusammenfassend und ordnend nacherzählt.

Interessant ist, wie W. über die „Invention" Leon's berichtet; eine Hervorhebung des wörtlich Übereinstimmenden wird am besten die feinen Aenderungen, Kürzungen und Erweiterungen zeigen.

„Auch betrachtete er, was manchem	„Ich will nicht unterlassen, diesen
„lächerlich vorkommen mag, oft lange	„Praeceptis (Lehr-Sätzen) eine neue
„und ganz in sich verloren, altes Ge-	„Invention (Erfindung) zum Nachsinnen
„mäuer, worauf die Zeit mit allerley	„beyzufügen; welche **ob sie schon** sehr
„wunderbaren Figuren und Farben ge-	„gering und **lächerlich scheinet,** nichts
„spielt hatte, oder vielfarbige Steine mit	„destoweniger sehr nützlich ist, den Geist
„irgend seltsamen Zeichnungen. Daraus	„zu unterschiedenen Inventionen auf-
„sprang ihm dann, während des un-	„zuwecken. Es bestehet dieselbige darinnen.
„verrückten Anschauens, manche schöne	**„Wenn man beschmutzte Mauern**
„Idee von Landschaften, oder Schlacht-	**„oder vielfärbigte Steine betrachtet,**
„gewimmel, oder fremden Stellungen	„so kan man einige Gleichheiten und Er-
„und Gesichtern hervor. Darum giebt	„findungen von **unterschiedenen Land-**
„er auch in seinem Buche selbst die Regel,	**„schaften, Feld-Schlachten, geist-**

Digitized by Google

„dergleichen zur Ergetzung fleißig zu be-
„trachten, weil der Geist durch dergleichen
„verwirrte Dinge zu Erfindungen auf-
„gemuntert werde." PhS. 36.

„**reichen** freyen **Stellungen von Fi-**
„**guren, fremden Wendungen von**
„**Gesichtern,** wunderlichen Kleidungen
„und unendlich vielen andern Sachen
„daran finden; **weil der Geist durch**
„**verwirrte Dinge, zu Erfindungen**
„**aufgemuntert wird.**" Bohm 197.

Statt „beschmutzte" Mauern setzt W. mit weiblich zartem Sinn „altes Gemäuer, worauf . . ."; „vielfarbig" statt der ihm ungewohnten Form „vielfärbigt".

Da W. bisher mehr von der praktischen Seite Leon's gesprochen, gibt er nun noch einen Absatz über seine Wissenschaft; nur kurz, weil sie ja im engsten Zusammenhange mit dem eben Behandelten steht. Den Uebergangssatz nimmt er aus Bohm.

Wackenroder.

„In der Wissenschaft seiner Kunst war
„vielleicht nie ein Mahler erfahrener und
„gelehrter als er." 37

Bohm.

„Vielleicht ist niemal ein Mahler in der
„Theorie seiner Kunst besser beschlagen
„gewesen als Lionardo da Vinci."
p. IX.

Dann eine Uebersicht über den Inhalt des Traktats entsprechend den Ueberschriften der einzelnen Teile.

Im Weiteren folgt W. wieder Bohms Biogr., frei nacherzählend: wie Leon. „ein guter Bildhauer wie auch ein ansehnlicher Baumeister" gewesen sei, „ein tiefer Kenner der Musik, ein angenehmer Sänger" (B. spricht von bloßer „Erfahrenheit in der Musik" p. IX), „Spieler auf der Geige" nimmt W. aus einer späteren Stelle voraus, und „ein sinnreicher Dichter" („gute Verse machte"); fast wörtlich wie B. erzählt er, daß in fabelhafter Zeit Leon. für einen Sohn des Apollo gehalten worden wäre (B. IX).

Hieran knüpft W. eine Schilderung von den gesellschaftlichen Fertigkeiten, in denen sich Leon. hervortat, „wenn sie auch ganz außer seinem Wege lagen", sagt W. lieber statt mit B. „Profession" (p. VII f).

Stark kürzend erzählt W. die Geschichte von Leon's sich selbst bewegendem Löwen (B. XIII f.), fast wörtlich von den fliegenden Vögeln „aus einem gewissen dünnen Zeuge" (B. XVI).

Bohm faßt nach der Schilderung des Todes Leon's die Größe des Künstlers zusammen, W. schließt nur die Schilderungen seiner mannigfachen Talente; so konnte er manches fortlassen.

Digitized by Google

„So hatte sein Geist einen angebohre-
„nen Reiz, immer etwas Neues zu er-
„sinnen, der ihn in beständiger Thätig-
„keit und Anstrengung erhielt." fügt
W. hinzu und fährt dann fort im
Anschluß an Bohm, aber ganz anders
ordnend, seiner Natur entsprechend, die
am Künstler am meisten das Menschlich-
Edle liebt und verehrt. „Alle seine Ta-
„lente aber wurden durch edle und ein-
„nehmende Sitten, wie Edelgesteine durch
„eine goldene Einfassung erhöht. Und da-
„mit der außerordentliche Mann auch den
„gemeinsten und blödesten Augen her-
„vorstechend und ausgezeichnet erscheinen
„möchte, so hatte die freygebige Natur ihn
„ausdrücklich mit einer wunderbaren
„Leibesstärke und zu allem dem endlich
„mit einer sehr ehrwürdigen Bildung, und
„einem Gesichte, das man lieben und ver-
„ehren mußte, begabt." 38

„Es ist fast noch nie ein Mensch auf der
„Welt gewesen / bey welchem die Natur
„ihre Gaben so freygebisch / als wie bey
„dem Lionardo ausgetheilet hat. Denn
„er besaß alle Eigenschaften des Geistes
„und des Leibes / die einen Menschen
„vollkommen machen können. Und ob
„er wol schön / wol gebildet / überaus
„stark / und in allen Exercitien des
„Leibes erfahren war / so wurde gleich-
„wol alles was Schätzbar an ihm hieß /
„von den Gaben seines Verstandes über-
„troffen; darneben er auch die Wohl-
„anständichkeit und Höflichkeit der Sitten /
„mit einer starcken und grossen Erhebung
„des Geistes; eine wunderbahre Leb-
„haftigkeit / mit einer hefftigen Neigung
„zu den Studiis; und eine hohe Ge-
„lehrsamkeit mit einer angenehmen Con-
„versation vereinigte." p. XVII.

Hiernach drängt es W. noch einmal „anzustaunen", was ihm so besonders groß an Leon. erscheint: die Vereinigung von Kunst und Studium und die Universalität seines Vermögens und Wirkens; W. spricht hier seine eigenste Empfindung aus, und der Absatz ist eine Quelle seines Wesens und Stils.*)

W. wendet sich darauf wieder zur Biographie, soweit seine biographischen Schilderungen nicht nur äußerster Rahmen sind. Er berichtet kurz nach B. p. IX f. und XII ; p. XII sagt B.: „Der Academie zu Mayland / wovon er Director war /", so nennt W. Leon. „oberster Vorsteher der Akademie" (PhS. 39); über Leon's Anstellung als „Spieler auf der Geige" spricht B. von einer „Besoldung von 500 Thalern" (p. IX). Den ausführlichen Bericht Bohms von dem Bau des Wasserkanals (p. X) kürzt W. zu einer bloßen Erwähnung, die er jedoch bezeichnend beginnt: „er führte mit tiefer Einsicht . ." (PhS. 40). Er fährt dann mit B. fort:

*) Trotz des Anhalts bei Bohm (vgl. den Anfang der oben citierten Stelle und PhS 39: „Und in der That sind nur wenige Sterbliche so eingerichtet, daß sie diesem zwiefachen Genius opfern könnten";) und eines schwachen Anklangs an Schillers Phil. Br. (SS IV, 47), eine Stelle, die der S. 16 genannten vorangeht.

Digitized by Google

„Ehe er den Bau des Kanals über-
„nahm, begab er sich nach Valverola,
„dem Landsitz eines seiner angesehenen
„Freunde, und legte sich dort, unter Be-
„günstigung der ländlichen Muse, mit
„großem Fleiß auf das Mathematische
„der Baukunst. Auf diesem stillen Land-
„sitz brachte er nachher etliche Jahre zu,
„lag mit philosophischem Geiste den
„mathematischen, und allen nur irgend
„zu einer gründlichen Theorie der bildenden
„Künste gehörigen Studien ob, und ver-
„lor sich ganz in tiefsinnige Speku-
„lationen." 40

„Sein Vorhaben desto füglicher aus-
„zuführen / begab er sich nach Vaverola,
„wo die Herren Melzi ein Land-Gut
„hatten. Er studirte daselbst etliche Jahre
„in der Philosophie und Mathematic,
„und legte sich absonderlich auf diejenige
„Theile derselben / die ihm zur Bewerck-
„stelligung seines Unternehmens / die
„Augen besser aufmachten. X.

W. scheidet hier den praktischen Zweck von der philosophisch spekulativen Neigung und Tätigkeit Leonardos, um diese besonders hervorzuheben; passend schließt er daher gleich eine andere Stelle aus Bohm an:

„Das Gepräge der in sich gekehrten
„Weisheit trug er auch in seinem Äuße-
„ren, indem er sich Haar und Bart so
„lang hatte wachsen lassen, daß er das
„Ansehen eines Einsiedlers hatte; —"

„Von der Zeit an / als er die Kinder-
„Schue ausgezogen / ließ er aus einer
„Philosophischen Hinläßigkeit / seine
„Haare und den Bart stets fort wachsen /
„daher er wie ein Einsiedler aussahe."
XVII.

und weiter die Stelle, die bei Bohm der obengenannten voransteht, anschließend an die S. 28 oben citierte:

„wie denn einige in seinem unermüdeten
„Fleiß auch den Bewegungsgrund finden
„wollen, daß er zeitlebens unverheirathet
„blieb."

„Er wollte darum niemal heyrathen /
„damit er mit desto größerer Freyheit
„arbeiten könte. Hierüber hat einer
„seiner Freunde diese Meinung geheget /
„daß er niemand anders als die Mahlerey
„zum Weibe / und keine andere Kinder /
„als die von ihm verfertigte Wercke
„haben wollen." XVII.

Über den Verbleib von Leon's Schriften gibt B. einen eingehenden Bericht (p. XVIII ff). Wackenroder, dem es auf eine Belehrung darüber nicht ankommt, sagt nur, mit liebevoller Wendung: „welche sich, von seiner „eigenen theuren Hand geschrieben, noch itzt in dem großen ambrosianischen „Bücherschatze zu Mayland befinden." (PhS. 41). Dann klagt er über

Digitized by Google

das Verkommen und Unbeachtetwerden solcher Handschriften. Auch Bohm spricht sein Bedauern mehrfach aus, so p. XII, ferner in dem Vorbericht, der die Geschichte des Traktats beschreibt, p. I: „so dürfte vielleicht „dieses Werck noch länger **in dem Staube eines Cabinets** gestecket seyn, „wenn es nicht von den Franzosen wäre zur Presse befördert worden." W. spricht von der „uralte(n), mit ehrwürdigem Staube bedeckte(n) Handschrift in den Bücherschätzen der Großen" (41) und webt um diese Handschrift ein kleines romantisches Bild.

Nun wendet sich W. zu Leon's Gemälden. Hier wie auch sonst gedenkt er der Schwachheit seiner Feder, das Schöne mit Worten zu schildern. Er nennt nur das berühmteste Bild und gibt das Hauptmerkmal seiner Schönheit an, das auch Bohm nennt; insofern lebensvoller als B., als er die Gesichter direkt sprechen läßt. B. spricht über das Abendmahl p. X—XII; ich führe nur die Parallelstellen an.

Wackenroder.	Bohm.
„Man bewundert darin den seelen- „vollen Ausdruck in den Köpfen der „Jünger Christi, wie jeder den Herrn zu „fragen scheinet: Herr! bin ich's?" 41	„Die Apostel / entdeckten in ihren „Gesichtern die Traurigkeit / welche sie „über die offenbahrte abscheuliche Ver- „rätherey des Judas in ihrem Hertzen „empfunden. Weil sie aber anfänglich „den Namen des Verräthers nicht wusten / „als scheinen sie denselben aus dem „Munde ihres HErrn mit großem Ver- „langen zu erwarten / und sind absonder- „lich die Köpfe der zweyen Jacob zu „bewundern." XI.

Auch die Anekdote über die Gesichter des Judas und Jesus erzählt W. nach B., doch läßt er das eigentlich Anekdotenhafte fort und gibt nur das, was ihm Bedeutung hat für die Heiligkeit der Kunst; daher auch der Zusatz zu Leonardos „reiflich in seinem Sinn überlegen" (Bohm XI): „oder (um vielleicht eigentlicher zu reden) auf glückliche Eingebungen geharrt habe" (vgl. auch Raphaels Erscheinung).

Ein weiteres Gemälde nennt W. „eines merkwürdigen Umstandes halber" und zeigt uns wieder dadurch, wie es ihm immer auf den Gesamteindruck und das Innere bei Betrachtung der Kunst ankommt; selten spricht er von der Schönheit einzelner Teile, „lebendig", darauf legt W. den Ton. Und dann muß ihn als Romantiker entzücken,

Digitized by Google

daß eine Kunst der andern hilft, und Wackenroder versteht, wie gerade die Musik belebend wirken muß. Daher setzt er auch die positive Wirkung der Musik hinzu, Bohm spricht nur von der negativen Seite, wenn die Musik fehlt.

„Ich meyne das Bildniß der Lisa „del Giocondo (der Gemahlin des „Francesco), an welchem er vier Jahre „arbeitete, ohne durch die sorgfältigste „und feinste Ausarbeitung jedes Härchens, „den Geist und das Leben des Ganzen „zu ersticken. So oft nun die edle Frau „ihm zum Mahlen saß, rief er allemal „einige Personen herzu, die sie durch „eine angenehme und muntere Musik auf „Instrumenten, mit der menschlichen „Stimme begleitet, aufheitern mußten. „Ein sehr sinnreicher Einfall, wegen „dessen ich den Leonardo immer be„wundert habe. Er wußte nur zu wohl, „daß bey Personen, welche zum Mahlen „sitzen, sich gewöhnlich eine trockene und „leere Ernsthaftigkeit auf ihrem Gesichte „einzufinden pflegt, und daß eine solche „Miene, wenn sie im Gemählde in „bleibenden Zügen festgehalten wird, ein „ungefälliges oder wohl gar finsteres „Ansehen gewinnt. Dagegen kannte er „die Wirkung einer fröhlichen Musik, „wie sie sich in den Mienen des Gesichts „abspiegelt, wie sie alle Züge auflöst, „und in ein liebliches, reges Spiel setzt. „So trug er die sprechenden Reize des „Antlitzes lebendig auf die Tafel über, „und wußte bey Ausübung der einen „Kunst sich der andern so glücklich als „Gehülfinn zu bedienen, daß diese auf „jene ihren Wiederschein warf." 42 f.

„absonderlich aber wandte er mög„lichsten Fleiß und Kunst / an die Mona „**Lisa, des** Francisci **del Giocondo** „**Gemahlin / an deren Bildniß er in** „**die vier Jahre gearbeitet** / und es „gleichwol unausgemacht gelassen. **Wenn** „**er daran gemahlet / so befanden sich** „**allezeit einige Personen dabey / die** „**ihr etwas vorsingen oder auf Mu**„**sikalischen Instrumenten spielen** „**mußten / um sie dadurch aufzu**„**muntern** und zu verhindern / damit sie „keine **melancholische Mine** machte / „als welches sonsten gerne **zu geschehen** „**pfleget** / wenn man nichts zu verrichten „hat. Aus dem / was er an diesem „Gesichte zu Stande gebracht / war be„reits zu ersehen / wie nahe die Kunst „der Natur kommen möge / indem er „auch die geringsten Sachen / die nur „zu mahlen seyn / sorgfältig angedeutet."

X.

Statt melancholische Mine sagt W. schärfer „trockene und leere Ernsthaftigkeit." Die „geringsten Sachen" gibt B. dann an, W. verzichtet. Leon's Einfluß auf die nachfolgenden Künstler und sein Ansehen bei

Digitized by Google

allen Zeitgenossen illustriert er durch eine freie und kürzende Nacherzählung von der Wallfahrt zum Altargemälde in einem Kloster vor Florenz.*)

So kommt er wieder auf die Biographie und gibt zunächst den Grund an, warum Leonardo nach Florenz zurück kam.**) Dann begleitet W. Leon. nach Frankreich, wohin ihn König Franz I. berief, seinen römischen Aufenthalt übergehend und ohne den Grund anzugeben wie B., im übrigen nach B. berichtend. (XVI f). Ich gebe nur die Schlußpartieen:

„Die Beschwerlichkeiten der Reise „und die Verschiedenheit der Landesart „mußten ihm die Krankheit zugezogen „haben, die ihn nicht lange nach seiner „Ankunft befiel. Der König besuchte „ihn fleißig in seiner Krankheit, und zeigte „sich sehr besorgt um ihn. Als er einst „auch zu ihm kam, an sein Lager trat, „und der alte Mann sich im Bette auf„richten wollte, um dem Könige für seine „Gnade zu danken, ward er unvermerkt „von einer Schwachheit überfallen, — „der König unterstützte ihn mit seinen „Armen, — aber der Athem ging ihm „aus, — und der Geist, der so viele „und große Dinge gewirkt hatte, welche „noch jetzt in ihrer Vollkommenheit be„stehen, war durch einen einzigen Hauch, „wie ein Blatt von der Erde, weg„geweht. —" 44

„ . . . so haben die Beschwerlichkeiten „der Reise / und die Veränderung der Luft „und Landes-Art / das meiste darzu bey„getragen / daß er bald darauf erkrancket. „Er lag etliche Monat zu Fontaine„blau darnieder; da ihm mitlerweile der „König vielfältig die Gnade antaht / „daß er ihn in eigener Person besuchte. „Wie dieser Printz einesmals zu ihm „kam / wolte sich Lionardo gegen ihn „wenden und auf das Bett setzen / um „ihn seinen Dank abzustatten: allein es „überfiel ihm in demselbigen Augenblicke „eine Schwachheit / die seinen Geist hin„nahm, und er verschied in den Armen „eines Königes / der ihn damit zu stärcken „und aufzurichten vermeinet hat.

„Solchem nach starb Lionardo da „Vinci in einem Alter von mehr als „75 Jahren / unter dem Genuß der Ehre „und Hochachtung eines grossen Königes / „und mit Betrübniß aller derjenigen / „bey denen die Künste eine Liebe erworben „haben." XVI f.

Trotz des ziemlich wörtlichen Anlehnens fühlen wir, wie Wack. mit eigener Ergriffenheit Bohm nacherzählt, am Schlusse steigernd und dichterisch ausklingen lassend. Auch Bohm hebt hervor, daß Leonardo

*) PhS. 43. — Bohm XIV.

**) PhS. 43. — Bohm XIII f.

Digitized by Google

„in den Armen eines Königs" erblaßte; Wackenroder sieht eine „Apotheose des Künstlers" darin.*)

B. bleibt bei aller Wärme und künstlerischem Verständnis immer der Chronist, W. der schauende Künstler und noch mehr das staunende mitfühlende Kind — ein Knabe, der sich der Kunst widmen möchte.

5. Zwey Gemäldeschilderungen.

Von einer Quelle oder auch nur Anregung ist hier nicht zu sprechen. Die Worte „Die zwei Proben, die mir von selbst in den Sinn gekommen sind" sollen wohl bedeuten, daß W. keine bestimmten Bilder im Sinne hat, sondern zwei der häufigsten Bildertypen wählt. Die Art der Schilderung entspricht W's Kunstanschauung.

Die Kunstwerke sind ihm immer „bedeutend", „sprechend"; die dargestellten Menschen sagen etwas (Leonardos Abendmahl PhS. 41), und W. erlebt gern das mit, was diese erleben, wie z. B. die Mahlerchronik zeigt, so auch hier: W. läßt Maria, Jesuskind und Johannes bez. die Weisen, Maria und das Jesuskind sagen, was in ihrem Innern vorzugehen scheint. Bei dem Jesuskind scheitert daher auch sein Versuch, weil dieses zu klein ist, um sich selbst fühlen zu können; es mischt sich hier Schilderung und Selbstsprechenlassen. Wir empfinden das Künstliche, wenn das Jesuskind sagt: „Doch ists mir nicht wie den andern Kindern, doch kann ich nicht recht spielen" u. s. f. (PhS. 48), besonders aber:

„Ach! das ist die tiefe Weisheit,
„Daß sie goldne Königsmäntel
„ . . . . . haben".**)

6. Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst.

Dieses Stück ist, wie alle allgemeinen Inhalts, reiner Ausfluß Wackenroderschen Geistes. Schon die Zusammenstellung der drei Worte in der Überschrift kennzeichnet ihn. Auch hier fehlt es nicht an Übereinstimmungen mit litterarischen Vorgängern. Doch haben wir es nur mit möglichen, mehr oder minder unbewußten Erinnerungen W's an

*) Die Übereinstimmung mit dem Titel des Goetheschen Dramolets ist wohl kein Zufall (vgl. Minor a. a. O.).

**) Anklänge an die Bibel, hier wie später, werden zusammenhängend bei der Darstellung des Stils aufgezeigt.

Digitized by Google

frühere Lektüre zu tun. Einzelworte klingen ihm im Ohre, vermutlich viel häufiger, als ich nachweisen kann; W. war ein sehr strebsamer und fleißiger Leser. Dies stimmt völlig zu seiner noch ganz jünglinghaft produktiven Art, die ihr Eigenes herausarbeitet in und an fremdem Wort und Urteil. So wird dieselbe Quellenstelle oft an verschiedenen Orten verschieden gebraucht, oder verschiedene Quellenstellen werden kombiniert zu einer (vgl. Schillers Einfluß in Nr. 8). W. kann im 1. Stück der Sammlung kritischer, poetischer und anderer geistvollen Schriften ... Zürich 1741, „Alexander Popen Versuch von den Eigenschaften eines Kunstrichters durch Hrn. Hofrath Drollinger übersetzet" gelesen haben; das Ausleiheregister der Göttinger Univers.-Bibliothek verzeichnet für W. am 31. Dez. 1793 eine „Sammlung der Züricher Preisschrift". Darin mochte ihn folgende Stelle angezogen haben: „So pflegt ein jeder „den Wiz, wie den Glauben, nur einer kleinen Sekte zuzueignen, und „alle ausser ihr zu verdammen. Wie enge wollen diese die Seeligkeit „einschränken und eine Sonne zwingen, daß sie nur an einem Ort hin„scheine, die doch allgemein ist, sie sublimiert nicht nur den Wiz in „warmen Süd-, sondern zeitiget auch Geister in den kalten Nordländern. „Wie sie von Anfang her die verlauffenen Alter beschienen, so beleuchtet „sie noch das gegenwärtige, und wird einst das lezte erwärmen, ob„wohl ein jedes Ab- und Zunahme kennt, und bald hellerer, bald „trüberer Tage gewahr wird. So fraget denn nicht, ob etwas geist„reiches alt oder neu sey; sondern tadelt das schlimme und schäzet das „gute beständig" (p. 70).

Hierher mag Wack. (PhS. 52) das Bild der Sonne genommen haben, deren Strahlen „in tausend Richtungen zur Erde kommen und „unter jedem Himmelsstriche das Mark der Erde zu verschiedenartigen „Schöpfungen auskochen und hervortreiben".

Der Hinblick auf die Völker, die alle, so verschieden, ja zurückgeblieben sie in der Kunst oft sind, ein Anrecht auf die Kunstliebe haben, berührt sich mit Heinse wie mit Goethe. Heinse glaubt gleichfalls an eine national bedingte Kunst. Er wendet sich, mit Gedanken des jungen Herder, gegen die bloße Nachahmung der Griechen und Römer; sie wäre gut, „wenn der Erdboden durchaus gleiches Klima „hätte. . . . . wie die Gegenden, welche sie bewohnten; die Menschen „überall dieselben Bedürfnisse, dieselben Sitten und Gebräuche, die

Digitized by Google

„gleiche Idee von Glückseeligkeit, dieselben Feste und Spiele!“ (Ardingh. a. a. O. 30.). In unmittelbarer Nähe findet sich eine Stelle, die W. zweifelsohne gekannt und wohl auch benutzt hat.*)

Doch mag bei der Hervorhebung der Kunst der Wilden W. an Goethe's Von deutscher Baukunst**) gedacht haben (W. I, 37 p. 148 f.): „Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre „große Kunst . . . Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen „Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben, seine Cocos, seine Federn, „und seinen Körper . . .“

Zu PhS. 58. „Jegliches Wesen strebt nach dem Schönsten: „aber es kann nicht aus sich herausgehen, und sieht das Schönste nur „in sich“, möchte ich als Parallelstelle aus Popes Schrift anführen: „In jedem Werke muß man auf den Zweck des Verfassers sehen, den niemand über dessen eigene Absicht erstrecken kann.“ (a. a. O. p. 63).

7. Ehrengedächtniß unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers.

Dies Stück ist wohl in Göttingen entstanden, bald nachdem Wackenroder mit Tieck aus der Nähe Nürnbergs, des hier gleich zu Anfang gepriesenen, von Erlangen aus die neue Universitätsstadt bezogen. Die frische Erinnerung Nürnbergs zeigt sich besonders in der örtlichen Schilderung; der Satz „wenn ich in deinen ehrwürdigen „Büchersälen, Nürnberg, in einem engen Winkel, beym Dämmerlicht „der kleinen, rundscheibigen Fenster saß, und über den Folianten des „wackeren Hans Sachs, oder über anderem alten, gelben, wurm„zerfressenen Papier brütete; —“ u. s. w. ist offenbar wirkliches Erlebniß. Köpke***) erzählt von den Besuchen der Freunde in Nürnberg, auch bei dem „grundgelehrten Panzer“, also wohl auch auf der Bibliothek. Mit Hans Sachs beschäftigte sich W. gründlich in Göttingen†). Möglich, daß er schon in Nürnberg (Erlangen) damit begann; wahrscheinlich kombinierte er seine derzeitige Beschäftigung in Göttingen mit seinem Aufenthalt in Nürnberg.

Die Sehnsucht nach Italien, „wo immer Gedanken meiner Seele wohnen“ (61), weist auf Göttingen. Köpke überliefert (I. p. 183 f.),

*) Vgl. die Kirchenscene in Berglingers Leben.

**) In den Blättern von deutscher Art und Kunst oder bei Himburg, Bd. IV.

***) Ludwig Tieck, Leipzig 1855, I. p. 159 f.

†) Vgl. die Ausleiheregister.

Digitized by Google

daß die Freunde Ende des Sommersemesters den Plan faßten, „in der „Stille Göttingen (zu) verlassen und nach Italien, dem Lande der „Kunst und der dichterischen Sehnsucht (zu) gehen"; W's Satz zeigt zugleich, daß er sich schon mit italienischer Kunst befaßt haben mußte.

Ferner die Benutzung des Briefes von Mengs an Pons.*) Auch andere Schriften von Mengs scheint W. gelesen zu haben. Mengs' Ideen stehen gar nicht so sehr fern von denen W's. Auch Mengs ist es eine sittlich ernste Sache um die Kunst, und er betont das; z. B. in seinen Riflessioni sopra . . . Raffaello, Il Correggio, e Tiziano: „Consimili quadri non possono produrre, niun buon effetto „morale, che è il fine dell'espressione della pittura, la quale senza „alcuna pena, anzi con diletto, ci deve insegnare la virtù, e farla „fermentare ne' nostri cuori." (S. 119.)**)

Die Stelle ist, wenn auch stark betont, einer Wackenroder'schen Empfindung nicht zuwider. So sagt W. im folgenden Stücke, Nr. 8: „Manche Gemählde aus der Leidensgeschichte Christi, oder von unsrer „heiligen Jungfrau, . . . haben, ich darf es wohl sagen, mein Gemüth „mehr gesäubert, und meinem inneren Sinne tugendseligere Gesinnungen „eingeflößet, als Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen." (PhS. 77 f.) Auch Mengs will wie W. „bedeutende und sprechende Bilder" (PhS. 33) haben, der Ausdruck ist ihm das Wesentliche.

So konnte W. manchmal beim Niederschreiben seiner Ideen an Mengs denken. Dem widerspricht gar nicht, daß W. andererseits Mengs durchaus abweist, im Einzelfalle z. B. Mengs' Urteil über Dürer und allgemein Mengs' Eklektizismus. W. stellt diesen viel abschreckender dar, als er tatsächlich besteht. Mengs ist nicht schroff und sucht sogar zu vermeiden, daß man seine Lehre zu mechanisch und kalt fasse, leider aber ist seine Schreibart zu logisch nüchtern, trotz aller Sanftheit, die in einzelnen Sätzen zu Tage tritt; grade sie bleiben in W. haften. Wenn M. in seinen Riflessioni (Opere p. 48 f.) sagt „Conchiudo da tutto il fin quì detto, che il pittore, il quale vuol

*) Vgl. S. 18.

**) Da ich nicht weiß, welche Ausgabe, und ob die Übersetzung von Prange W. zu Gebote gestanden hat, citiere ich nach den Opere di Antonio Raffaello Mengs . . . publicate dal Cavaliere . . . D'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall avvocato Carlo Fea. Roma 1787.

Digitized by Google

„trovare il buono, ossia il miglior gusto, deve imparare a conoscerlo „da questi quattro; cioè dagli antichi il gusto della bellezza, da „Raffaello il gusto del significante, o dell'espressione, dal Correggio „quello del piacevole, e dell'armonia, e da Tiziano il gusto della „verità, ossia del colorito," so tadelt W.: „und der Schüler der „Kunst wird belehrt, wie er den Ausdruck Raphaels, und die Farben „der venezianischen Schule, und die Wahrheit der Niederländer, und „das Zauberlicht des Correggio, alles zusammen nachahmen, und auf „diesem Wege zur alles übertreffenden Vollkommenheit gelangen solle. — „O traurige Afterweisheit! O blinder Glaube des Zeitalters, daß „man jede Art der Schönheit, und jedes Vorzügliche aller großen „Künstler der Erde, zusammensetzen, und durch das Betrachten aller, „und das Erbetteln von ihren mannigfachen großen Gaben, ihrer aller „Geist in sich vereinigen, und sie alle besiegen könne! —" Ich will nicht gesagt haben, daß W. gerade jene Stelle bei Mengs im Auge gehabt habe; aber der Vergleich zeigt, was W. abstoßen konnte. Im Grunde ist er auch der Meinung, man müsse von verschiedenen Meistern, die alle etwas Gutes haben, das Gute lernen, vgl. Nr. 3, (PhS. 28). W. stimmt in dem Tadel des Eklektizismus mit Heinse überein (vgl. die Gemähldebriefe im Teutschen Merkur 1777 Th. 2, p. 129). Aus dem Satze: „Daher sind verschiedene Gallerien denn auch so „voll von Weltbürgern, daß wenige darin recht wissen, woher sie „zu Hause sind", kann W. die Anregung zu dem Bilde empfangen haben: „die deutsche Kunst war ein frommer Jüngling in den Ring„mauern einer kleinen Stadt unter Blutsfreunden häuslich erzogen; — „nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der „mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigen„thümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat."

Weiter die Stelle über Dürer:

Wackenroder.	Mengs*).
„Und eben stimme ich keinesweges in die „Redensarten derer mit ein, welche „sprechen: »Hätte Albrecht Dürer nur „in Rom eine Zeitlang gehauset, und	„Molti vollero imitare il Durero, il „quale se fosse nato in Italia av„rebbe acquistato del gusto; ma nè „egli, nè i suoi imitatori potevano

*) Lettera ad un amico sopra il principio, progresso, e decadenza delle arti del disegno. (Opere p. 340 f.)

Digitized by Google

„die ächte Schönheit und das Idealiſche „von Raphael abgelernt, ſo wäre er ein „großer Mahler geworden; man muß „ihn bedauern, und ſich nur wundern, „wie er es in ſeiner Lage noch ſo weit „gebracht hat.‹ Ich finde hier nichts „zu bedauern . . .“

„uscire dal barbarismo, non vedan- „do altre figure che quelle del loro „paese, nè altre vesti, che le stra- „vaganti del loro tempo. A tutte „le altre nazioni accadde lo stesso, „e restarono prive di buon gusto, „finchè non ebbero communicazione „coll' Italia, e vi appresero le arti.“

In Joachim von Sandrarts Teutſcher Akademie . . . herausg. von J. J. Volkmann, Nürnberg 1768—75, findet ſich eine ähnliche Stelle, die wörtlicher zu W's Wiedergabe paßt; (III 2, p. 221.): „Kurz, Albert „Dürer hat unendlich viel geleiſtet, wenn man bedenckt, in welchem „elenden Zuſtande ſich die Kunſt vor ſeiner Zeit befand. Hätte er die „Muſter der Alten wie Raphael vor Augen gehabt, vielleicht könnte man „ihn jenem großen Italiener an die Seite ſetzen.“ *)

Zu dem ſpäteren Stück, Nr. 13, über Albrecht Dürer hat W. die ältere Ausgabe Sandrarts benutzt, denn in der Volkmann'ſchen ſteht nichts von Dürers Tagebuch und fehlen noch viele andere Einzelheiten, die W. zweifellos aus Sandrart hat, vgl. ſpäter.

Es ſcheint mir, daß W., nach Göttingen gekommen, zunächſt die neueſte Ausgabe benutzte, — wohl bei Fiorillo (vgl. S. 1), denn das Ausleiheregiſter beſagt nichts, — um ſich über Dürer zu informieren. Daß W. aber auch die Stelle bei Mengs vor Augen gehabt, beweiſt Mengs' Hinweis auf die Bekleidung, kurz vor der eben zitierten Stelle; hiervon ſteht bei Sandrart nichts.

Wackenroder. (PhS. 67.)

„Denn auch um deßwillen wollen die „heutigen Lehrer ihn, ſo wie manchen „andern guten Mahler ſeines Jahr- „hunderts, nicht ſchön und edel nennen, „weil ſie die Geſchichte aller Völker, „und wohl ſelbſt die geiſtlichen Hiſtorien „unſerer Religion in die Tracht ihrer „Zeiten kleiden.“

Mengs (Opere p. 335.)

„Ritardò anche il progresso dell' „arte l'infelice moda, che allora „s'introdusse, di mettere persone „contemporance ne'quadri di storie „antiche, con abiti, che allora si „usavano in Firenze;“

Für die Worte PhS. 66: „Auch wird dir das, mein geliebter „Albrecht Dürer, als ein grober Verſtoß angerechnet, daß du deine

*) Dasſelbe Urteil fällt Moritz in „Italien und Deutſchland“ 1789 II, S. 16 f.

Digitized by Google

„Menschenfiguren nur so bequem neben einander hinstellst, ohne sie „künstlich durch einander zu verschränken, daß sie ein methodisches Gruppo „bilden" findet sich bei Sandrart-Volkmann III 2, p. 220: „Seine Figuren haben eine steife übelgewählte Stellung" *)

Neben dieser Opposition gegen Mengs (bez. Sandrart-Volkmann) finden sich auch Anklänge an Mengs.

Wenn W. die Empfindung bei Dürers Bildern hat, als ob die Figuren darin „wirkliche Menschen" wären, so sagt Mengs von Raphael dasselbe in der oben S. 18 zitierten Stelle; wir dürfen hier also einen Stileinfluß annehmen und eine, trotz allem, verwandte Art, Bilder zu betrachten. Ein derartiger Gebrauch der Quelle ist sehr charakteristisch für W. Ferner folgende Parallele:

Wackenroder (PhS. 63 f.)	Mengs an Pons (p. 41) über „die Malereyen der heutigen Künstler."
„Aber die Neueren scheinen gar nicht zu „wollen, daß man ernsthaft an dem, was „sie uns vorstellen, Theil nehmen solle; „sie arbeiten für vornehme Herrn, welche „von der Kunst nicht gerührt und ver„edelt, sondern aufs höchste geblendet und „gekitzelt seyn wollen; sie bestreben sich, „ihr Gemählde zu einem Probestück von „recht vielen und täuschenden Farben zu „machen; sie prüfen ihren Witz in Aus„streuung des Lichtes und Schattens; — "	„Denn weil man nicht bekümmert ist, so „wie es die Griechen waren, großen „Männern und Freunden der Weisheit „genug zu thun / sondern vornehmlich dem „großen Haufen, oder dem Mächtigen zu „gefallen, so sind auch unsere Künstler „wenig auf Vollkommenheit bedacht, und „nehmen ihre Zuflucht zum Reichthume, „und zur Leichtigkeit; . . ." **)

Zur Einleitung zu der Schilderung von Raphaels Art (Opere p. 116) spricht M. von des Mahlers Genie überhaupt: „e tale deve „essere quello (sc. ingegno) del pittore, e non, come volgarmente si „crede, quello pieno di fuoco". Das ist ganz Wackenroder (vgl. Nr. 9), wo er von Piero di Cosimo sagt: „ohne jemals sich in einfacher und heiterer Schönheit zu spiegeln" (82) und „der Künstlergeist soll, wie ich meyne, ein brauchbares Werkzeug seyn . . ." u. s. f., „In dem tobenden und schäumenden Meere spiegelt sich der Himmel nicht." (90) Das Bild nimmt W. freilich anderswoher; ich will auch keine Parallel-

*) Dementgegen weist Goethe („Baukunst", W. I 37, p. 150) auf Dürer hin gegenüber den „theatralischen Stellungen" unserer „geschminkten Puppenmahler".

**) Vorher schildert Wackenroder, wie die früheren Künstler ernsthafter waren, wie sie „nachdenkend vor ihrem angefangenen Bilde" standen und „bedächtiglich" Mienen und Stellungen überlegten; Mengs schildert solches Verfahren an Raphael. (Opere p. 116.)

Digitized by Google

stelle geben, sondern die Verwandtschaft zwischen W. und Mengs, den er gelesen hat, zeigen. An noch zwei Stellen zeigt sich Einfluß; im achten Stück greift W. die Kunst, die „durch sinnreiche Zusammensetzungen „von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in „einem engen, begränzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nach„ahmt." Dies berührt sich wohl mit der Art, wie Mengs in den Memorie sopra il Correggio (Opere 192) an Raphael hervorhebt, daß er die Malerei zu einer höheren Stufe der Vollendung führte, „dandole capa„cita d'imitare le sue operazioni colla disposizione di così vili stru„menti, come sono le semplicissime terre distese sopra la piana super„ficie de'muri . . ." Ferner am Schluß von Stück 10. W. klagt, daß in der Zeit des Michelangelo, Raphael, Correggio sich die Natur armgeschenkt habe an Originalen und die Besten der späteren Zeit nur groß gewesen seien, weil sie „vortrefflich nachgeahmt" hätten; so sei es selbst mit dem „wohlverdienten Ruhm" der Reformatorschule der Caracci. Darüber heißt es im Brief an Pons p. 45: „Nach diesen berühmten Künstlern „war ein leerer Zwischenraum bis auf die Caracci von Bologna. Diese „studierten mit allem Eifer die Werke ihrer Vorfahren, besonders des „Correggio, und wurden dadurch zu den besten, ersten und glücklichsten „Nachahmern."

Für die Beziehungen Dürers zu Raphael ist, wie W. selbst sagt, Vasari Quelle (vgl. Bottari II, p. 113), nach dem er einfach berichtet. Es bleibt noch übrig, die Stelle aus den „Schriften . . . Martin Luthers" anzugeben (PhS. 64 f.); Luther sagt in den Tischreden Kap. 68,5*): „Ich gebe nach der Theologie der Musica den nächsten Locum und „höchste Ehre."

8. Von zwey wunderbaren Sprachen und deren geheimnißvoller Kraft.

Wieder Beziehungen zu Schillers Philos. Briefen. Und zwar zeigt sich ein interessantes Zusammentreffen von Faktoren, das schließlich über den gar zu tiefsinnigen Friedrich Schlegel und über Novalis die romantische symbolistische Natur- und Kunstanschauung zu Stande bringen half. Wir gehen am besten aus von Wackenroder. Er hatte ein inniges rein gefühlsmäßiges Verhältnis zur Natur; wir wissen es aus seinem Briefwechsel mit Tieck, aus seinem noch ungedruckten Reise-

*) Werke ed. Walch, Halle 1743, XXII p. 2253.

Digitized by Google

brief (siehe später), aus seiner Bildersprache in dem vorliegenden Werkchen, aus der Wahl seiner lyrischen Lektüre. Dazu kommt sein liebefähiges und liebebedürftiges kleines Herz. So mußten ihn Schillers Verse

„Stünd im All der Schöpfung ich alleine,
„Seelen träumt' ich in die Felsensteine
„Und umarmend küßt' ich sie . . ."

ganz besonders anziehen; das bezeugt ein Brief an Tieck vom 28. Dez. 1792: „Du hattest wahrscheinlich die schöne Stelle Schillers im Kopf: Ständ' „im All der Schöpfung ich alleine ꝛc., die Dir so ausserordentlich gefiel „und die ich seit damahls gar nicht loß werden kann." (300 Brf. IV. p. 84.)

Die Verse stehen in der sibirischen Anthologie, die W. gelesen hat*) und gleichfalls in den Philosophischen Briefen. Bei Schiller verbindet sich nun das rein gefühlsmäßige Verhältnis zur Natur eng mit philosophischer Spekulation, die aber in der Theosophie des Julius, religiös gerichtet, den Wert einer Metapher wenig übersteigt. W. hat, wie auch sonst, nur das Metaphorische übernommen, das Spekulative abgestreift. Dafür haben wir hier ein schönes Beispiel.

Wackenroder. (PhS. p. 79 f.)	Schiller. (SS. IV, p. 42.)
„Die Natur, so viel davon ein „sterbliches Auge sieht, gleichet abge„brochenen Orakelsprüchen aus dem „Munde der Gottheit."	„Ja ich fange an zu glauben, daß „sogar das künftige Schicksal des mensch„lichen Geistes im dunkeln Orakel der „körperlichen Schöpfung vorher ver„kündigt liegt."

So kann W. auch zu der Metapher der Natur als Sprache und Erklärungsbuch Gottes von Schiller angeregt sein (PhS. 75). Schiller sagt: „Die große Zusammensetzung, die wir Welt nennen, bleibt mir „jetzo nur merkwürdig, weil sie vorhanden ist, mir die mannigfaltigen „Äußerungen jenes Wesens symbolisch zu bezeichnen" (SS. IV, p. 41), und weiter unten: „Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur —." Dagegen halte ich unter anderm bei W.: „Seit meiner frühen Jugend her, da ich den Gott der Menschen zuerst „aus den uralten heiligen Büchern unserer Religion kennen lernte, war „mir die Natur immer das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch „über sein Wesen und seine Eigenschaften" (PhS. 75). Schiller führt das dann weiter aus, spekulativ; nicht die schöne Natur, wie bei W., sondern „die Gesetze der Natur" sind die Sprache, Schiller nennt sie

*) Vgl. W. an T. am 13. Jan. 1793, Brf. an T. IV. 255.

Digitized by Google

„Chiffern, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden „Wesen verständlich zu machen — das Alphabet, vermittelst dessen alle „Geister mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln." Wenn wir ferner bei Schiller den Satz finden: „Alles in mir und außer mir ist Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist", so sehen wir in all diesen symbolistischen Ausdrücken schon Fr. Schlegel und Novalis. Wackenroder hat nur das Wort Hieroglyphe, und zwar in Bezug auf die Kunst, die er auch eine Sprache Gottes nennt. Schon bei Schiller findet sich der Übergang, im Zusammenhang mit der oben citierten Stelle, „— ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apoll" (SS. IV, p. 75).

Hierzu ziehe ich noch einen anderen Einfluß. In der Antwort auf einen verloren gegangenen Brief am 12. Juni 1792 (300 Brf. IV, p. 58), empfiehlt Tieck W. auf dessen Anfrage hin Winckelmann über die Allegorie. Winckelmanns „Versuch einer Allegorie" (1766) beginnt im ersten Kapitel: „Die Allegorie ist, im weitläufigsten Verstande genommen, „eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und also eine allgemeine „Sprache, vornehmlich der Künstler, für welche ich schreibe. Denn da „die Kunst, und vornehmlich die Mahlerey eine stumme Dichtkunst ist, „wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, „sie soll die Gedanken persönlich machen." Winckelmann bringt hier die Allegorie in einen so notwendigen engen Zusammenhang mit der Kunst, daß es nicht befremdlich ist, wenn W. direkt von der Kunst spricht: „Sie „redet durch Bilder der Menschen, und bedienet sich also einer Hiero- „glyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und ver- „stehen." (PhS. 77). Hieroglyphen nennt Winckelmann diese Bilder a. a. O. p. 6. Da aber der Ausdruck bei Winckelmann an anderer Stelle und nur nebenbei steht, so glaube ich, daß Wack. für diese seine Wendung die Schillersche Stelle vorgeschwebt hat. Die Winckelmannsche Anfangs- stelle wird sich Wack. excerpiert haben; die Schillersche ist wohl nur unbewußte Erinnerung; des einzelnen Wortes erinnert man sich, aber excerpiert es nicht.

So konnte Wack., trotz seiner gar nicht spekulativ-mystischen, wohl aber rein gefühlsmäßig-mystischen Art die Brücke zu der romantischen Symbolistik in Natur- und Kunstanschauung werden. Ein Hilfsglied ist rein äußerlich Winckelmann. Wir haben dann auf der einen Seite in Schiller sowohl wie auf der andern in Fr. Schlegel: Zusammengehen

Digitized by Google

des Spekulativen und Gefühlsmäßigen. Das Mystische bereitet Wack. vor. Ein Vergleich des Anfangs und des Endes ergiebt aber vor allem: bei Schiller ein Streben nach Einheit von beiden, bei Fr. Schlegel dagegen unharmonische Vermischung wie von Wasser und Öl. Der Grund liegt wohl an der Mystik, die bei Wack. religiös echt war, aber bei Tieck und vollends bei Schlegel zur Phantastik wurde. Ich habe hier Schlegel in den Vordergrund gestellt, weil er der Systematiker ist und in der „Europa" 1803 direkt an Wack. anknüpft. Bei Tieck werden wir aber gleiche Symptome sehen, nur nicht so stark und so pretentiös.*)

9. Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule.

Quelle ist Vasari (PhS. 89). W. spricht nach der Einleitung zunächst wieder von der Jugend des Malers, „seinem lebendigen immer beweglichen Geist" (vivace ingegno), und gibt dann ziemlich wörtlich nach Vas. eine Schilderung seiner

„überfüllten Einbildungskraft, wodurch „er sich früh vor seinen Mitschülern aus„zeichnete. Seine Seele erfreute sich nie, „still auf einem Gedanken oder einem „Bilde zu ruhen; immer zog ein Schwarm „von fremden, seltsamen Ideen durch sein „Gehirn, und entrückte ihn aus der Gegen„wart. Manchmal, wenn er bey der Ar„beit saß, und dabey zugleich etwas er„zählte oder auseinandersetzte, hatte ihn „seine immer für sich allein umhertum„melnde Phantasie unvermerkt auf so „entlegene Höhen entführt, daß er auf ein„mal stockte, der Zusammenhang der ge„genwärtigen Dinge sich vor seinen Augen „verwirrte und er alsdann seine Rede „wieder von vorn anheben mußte." 83

„questo giovane da natura uno spi„rito molto elevato, ed era molto „stratto, e vario di fantasia dagli „altri giovani, che stavano con Co„simo per imparare la medesima „arte. Costui era qualche volta tanto „intento a quello, che faceva, che „ragionando di qualche cosa, come „suole avvenire, nel fine del ragio„namento bisognava risarsi da capo „a raccontargliene, essendo ito col „cervello ad un'altra fantasia."

I 33.

Aber hier schon macht W. sich Piero lebendiger als Vasari; er sucht mehr einzudringen in die Seele Pieros, während V. über seine sonder-

*) Für die Ausgestaltung der symbolistischen Naturanschauung vor allem ist natürlich Schelling und der Mystiker Jacob Böhme in viel stärkerem Maße von Einfluß gewesen; Wackenroder, vielleicht selbst schon, wenn auch verschwindend wenig, von Schelling berührt (vgl. später), legt einen unscheinbaren mitwirkenden Keim.

Digitized by Google

bare Erscheinung blos berichtet. Wir fühlen bei jedem Worte, wie W. Piero als einen kranken unharmonischen Menschen ansehen möchte, an dem er keine Freude, mit dem er nur Mitleid hat. „Seine Seele .... Gegenwart" ist ein Einschub; so sieht W. P's Gemüt an und braucht V's Erzählung als Beweis.

Und weiter malt W. das Bild der Psyche Pieros

„Menschliche Gesellschaft war ihm zu„wider; am besten gefiel er sich in einer „trüben Einsamkeit, wo er in sich ge„kehrt seine umherschweifenden Einbil„dungen verfolgte, wohin sie ihn führten." W. braucht den stärker malenden Ausdruck „zuwider".

„Ed era similmente tanto amico „della solitudine, che non aveva „piacere, se non quando pensoso „da se solo poteva andarsene fan„tasticando, e fare suoi castelli in „aria," 33

V. führt seine Biographie weiter, schildert P's Arbeit unter Cosimo Rosselli und kommt nach Rossellis Tode auf P's Charakter zu sprechen. Hier setzt W. daher wieder ein.

„Immer war er allein in einem ver„schlossenen Gemach, und führte eine ganz „eigene Lebensart." (bestiale ist W. ein zu liebloses Wort.)

„Er nährte sich mit immer gleicher, ein„förmiger Speise, die er sich selber, zu „jeder Zeit des Tages da er Lust hatte, „bereitete. Er litt nicht, daß sein Zimmer „gereinigt ward, auch widersetzte er sich „gegen das Beschneiden der Fruchtbäume „und Rebenstöcke in seinem Garten; denn „er wollte überall die wilde, gemeine und „ungesäuberte Natur sehen." 83 f.

„E bene lo dimostro meglio dopo la „morte di Cosimo, ch' egli del con„tinuo stava rinchiuso, e non si las„ciava veder lavorare, e teneva una „vita da nomo piuttosto bestiale che „umano. Non voleva che le stanze „si spazzassero: voleva mangiare „allora, che la fame veniva: e non „voleva, che si zappasse, o potasse „i frutti dell' orto, anzi lasciava cre„scere le viti, e andare i tralci per „terra: e i fichi non si potavano „mai, nè gli altri abberi, anzisi con„tentava veder salvatico ogni cosa, „come la sua natura;" 34

„Und hatte seine Lust an dem, was anderen Sinnen zuwider ist" setzt der empfindende W. hinzu, ebenso „gemeine ungesäuberte Natur". Ueber die Speise, die P. zu sich nahm, spricht Vasari noch einmal an einer Stelle (p. 39), die W. schon hier herzuzieht. W. erzählt nicht das Einzelne, sondern gibt nur den Sinn davon: daß er „einförmig" und „immer gleich" aß.

Digitized by Google

Weiter erzählt W. nach V. (34)*) von P's Lust an Mißgeburten, deren Häßlichkeiten er „recht zu genießen suchte" (PhS. 84). Auch hier vertieft sich W. in die Seele Pieros. W. ist nicht ganz unbekannt mit solchem Charakter, obwohl er ihm selbst fremd war. Tieck konnte ihm Muster zeigen, sich selbst (Abdallah) und in seiner Umgebung.

Statt von den häufigen „ragionamenti" P's zu sprechen, giebt W. mehr das Motiv an: „konnte es, so widrig es ihm auch am Ende ward, nicht aus dem Kopf bringen." Daß Piero „ein ganzes Buch zusammengezeichnet," ist wohl eine Reminiscenz an Leonardo; Vas. berichtet nichts davon. Es lag nahe durch die weitere Schilderung Vasaris (34) von P's Achten „auf alte befleckte, buntfärbige Mauern" u. s. w. (PhS. 84), das auch an Leon. erinnert. — Weiter macht W. ausmalende Zusätze: „Spiele der Natur", abentheuerliche „Ideen", „Gebirgslandschaften."

Abermals überspringt W. die biographische Darstellung der Künstlertätigkeit Pieros, um erst das Künstlergemüt weiter zu schildern. Er ändert dabei die Reihenfolge und nimmt zunächst das, was sich am besten an das letzte von ihm Gesagte anschließt, das woran P. seine Freude hatte. Im Übrigen folgt er genau der Quelle (39), nur ist er wieder psychologisch feiner. So setzt W. statt aveva a noja il piagner de' putti „halb verrückt machte ihn das Schreien kleiner Kinder"; a piombo, vom niederfallenden Regen gesagt, ist visuell plastischer, wir sagen jedoch gewöhnlich „prasselnd", dem Gehör nach, das liegt etwas in stritolarsi. Bei dem Gewitter nimmt W. den Donner voran, denn er hält es für natürlicher, daß man sich versteckt vor dem Blitz, den man sieht, nicht vor dem Donner, den man doch überall hört; „e quando e'tonava straordinariamente, s'inviluppava nel mantello." Er schließt diese Darstellung mit den Worten: „In Summa, er war so beschaffen, „daß die Leute seiner Zeit ihn für einen höchst verwirrten, und beynahe „wahnsinnigen Kopf ausgaben" (85), „egli per la bestialitá sua fu piuttosto tenuto pazzo" (Vasari 35).

*) Hieraus könnte W. die Idee zu seiner Einleitung genommen haben. „Mit leichtem spielenden Scherze mischt sie ohne hinzusehen, die Stoffe, wie sie sich nun schicken mögen . . ." (PhS. 81), „la natura fa per istranezza ed a caso di molte volte." Dafür spricht auch das bald folgende Wort „Spiele der Natur", das W. zusetzt, und das in der Einleitung dem Sinne nach wiederkehrt; er hat also solche Ideen im Anschluß an diese Stelle gehabt.

Digitized by Google

Hieran fügt W., um ein recht deutliches Bild von Pieros Geist zu geben, die Erzählung von dem Karnevalsaufzug in Florenz, den P. veranstaltete. Er entnimmt sie aus Vasari, leitet sie jedoch mit einem eigenen Bilde ein, zu dem ihn wohl die Worte „per essere capriccioso e di stravagante invenzione“ anregten.

Wackenroder.

Aus dem ganzen Nebenstehenden zog Wack. nur den Uebergangsbericht:

„Sein Geist . . . hatte ganz vorzügliche „Gelegenheit, sich bey den Mummereyen „und muthwilligen Aufzügen, welche zur „Zeit des Carnevals in Florenz gehalten „wurden, in allerhand neuen und fremden „Erfindungen zu zeigen, so daß diese Fest„lichkeit durch ihn erst eigentlich das ward, „was sie vorher nie gewesen war.“

Vasari I, p. 35.

„Ne lascero di dire, che Piero nella „sua gioventù per essere capric„cioso, e di stravagante invenzione, „fu molto adoperato nelle masche„rate, che si fanno per carnovale; e „fu a quei nobili giovani Fiorentini „molto grato, avendogli molto mig„liorato e d'invenzione, e d'orna„manto, e di grandezze, e pompa, „quella sorta di passatempi. E si „dice, che fu de'primi che trovasse „di mandar gli fuora a guisa di „trionfi, o almeno li migliorò assai, „con accomodare l'invenzione della „storia non solo con musiche, e pa„role a proposito del subietto; ma con „incredibil pompa d'accompagnatura „d'uomini a piedi, ed a cavallo, di „abiti, e abbigliamenti accomodati „alla storia: cosa, che riusciva molto „ricca, e bella, e aveva insieme del „grande, e dello ingegnoso.“

Vasari schildert dann solchen Aufzug und fährt fort:

„Unter allen den außerordentlichen und „vielbewunderten feyerlichen Aufzügen „aber, welche er anordnete, zeichnete sich „einer so besonders und eigen aus, daß „wir eine kurze Erzählung davon her„setzen wollen.

„Fra questi che assai furono, e „ingegnosi, mi piace toccare breve„mente d'uno, che fu principale „d'invenzione di Piero già maturo „d'anni, e non come molti piacevole „per la sua vaghezza; ma per il „contrario per una strana, e orribile, „ed inaspettata invenzione di non „piccola satisfazione a'popoli; . .

Digitized by Google

„Die Veranstaltungen dazu waren ins-
„geheim gemacht, und ganz Florenz ward
„also dadurch auf das Äußerste über-
„rascht und erschüttert."

„In der bestimmten Nacht nämlich, in-
„dem das Volk, der ausgelassensten
„Freude preisgegeben, jauchzend in den
„Straßen der Stadt umherschwärmte,
„— ward der Haufen auf einmal vor
„Schrecken auseinander gesprengt, und
„sah sich mit Bestürzung und Erstaunen
„um. Es näherte sich durch die däm-
„mernde Nacht, schwer und langsam, ein
„schwarzer, ungeheurer Wagen, von vier
„schwarzen Büffeln gezogen, und mit
„Todtenbeinen und weißen Kreuzen be-
„zeichnet, — und auf dem Wagen
„stolzierte eine mächtig-große Sieger-
„gestalt des Todes, mit der fürchter-
„lichen Sense bewaffnet, zu deren Füßen
„lauter Särge auf dem Wagen herum-
„standen. Aber der langsame Zug hielt
„an: — und bey dem dumpfen Dröhnen
„von seltsamen Hörnern, deren banger
„schauerlicher Ton Mark und Gebein
„durchzitterte, — nnd bey dem zauber-
„haftem Schein entfernter Fackeln, —
„stiegen, — wobey alles Volk von einem
„stillen Grauen ergriffen ward, — aus
„den sich öffnenden Särgen, langsam,
„weiße Gerippe mit halbem Leibe hervor,
„setzten sich auf den Sarg, und erfüllten
„die Luft mit einem finstern, hohlen Ge-
„sange, der von den Hörnertönen durch-
„mischt, das Blut in den Adern gerinnen
„machte. Sie sangen darin von den Schreck-
„nissen des Todes, und daß alle, die jetzt
„lebendig sie anschauten, bald auch solche
„Knochengestalten seyn würden, wie sie.
„Rings um den Wagen herum, und hinter

„ . . . . . Questo fu il carro della
„Morte da lui segretissimamente
„lavorato alla sala del Papa, che
„mai se ne potette spiare cosa al-
„cuna, ma fu veduto, e saputo in
„un medesimo punto.
„Era il trionfo un carro grandissimo
„tirato da bufoli, tutto nero, e di-
„pinto d'ossa di morti, e di croci
„bianche, e sopra il carro era una
„Morte grandissima in cima, con la
„falce in mano, ed aveva in giro
„al carro molti sepolcri col coper-
„chio; ed in tutti que' luoghi, che il
„trionfo si fermava a cantare, s'apri-
„vano, e uscivano alcuni vestiti
„di tela nera, sopra la quale erano
„dipinte tutte le ossatura di morto
„nelle braccia, petto, rene, e gambe,
„che il bianco spiccava sopra quel
„nero ed apparendo di lontana al-
„cune di quelle torce con maschere,
„che pigliavano col teschio di morto
„il dinanzi, e'l di dietro, e pari-
„mente la gola, oltre al parere cosa
„naturalissima, era orribile, e spa-
„ventosa a vedere; e questi morti,
„al suono di certe trombe sorde, e
„con suon roco, e morto, uscivano
„mezzi di que' sepolcri, e sedendovi
„sopra, cantavano in musica, piena
„di malenconia, quella oggi nobi-
„lissima canzone:
„Dolor pianto, e penitenza, etc.
„Eva innanzi, e dietro al carro gran
„numero di morti a cavallo, sopra
„certi cavalli con somma diligenza
„scelti de 'più secchi, e più strutti,
„che si potessero trovare, con co-
„vertine nere piene di croci bianchi,
„e ciascuno aveva quattro staffieri
„vestiti da morti, con torce nere,

Digitized by Google

„den Wagen, drängte sich ein großer, ver-
„worrener Troß von Todten, mit Larven
„gleich Todtenschädeln auf dem Haupt,
„schwarz behangen, mit weißen Gebeinen
„und weißen Kreuzen bezeichnet, und auf
„hageren Pferden sitzend, — und jeglicher
„hatte ein Gefolge von vier anderen
„schwarzen Reitern, mit Fackeln, und
„einer ungeheuren schwarzen Fahne mit
„Todtenschädeln und Gebeinen und weißen
„Kreuzen bezeichnet; auch von dem Wagen
„schleppten zehn große schwarze Fahnen
„herunter; und während des langsam-
„schleichenden Zuges sang das ganze
„Todtenheer, mit dumpf-bebender Stim-
„me, einen Psalm Davids ab.—" 85 f.

„ed uno stendardo grande nero, con-
„croci, ed ossa, e teste di morto.
„Appresso al trionfo si strascinava
„dieci stendardi neri, e mentre cam-
„minavano con voci tremanti, ed
„unite, diceva quella compagnia il
„Miserere, salmo di David.

Vasari erscheint hier wieder als Berichterstatter, Wack. versetzt sich selbst mitten unter die Menge, die den Aufzug erlebt. Wo dieser inscenirt wurde, sagt W. nicht, nur „insgeheim", segretissimamente lavorato. Dann führt uns W. hinein in den Trubel des Karnevals mit seiner „ausgelassensten Freude" und läßt uns selbst die plötzliche Erscheinung erleben. Vas. beschreibt den Zug als Vermummungsscherz; er sagt uns vorher, was er bedeutet, „una morte", und zeigt uns überall die Verkleidung vom Standpunkt des Mitwissers aus. Daher Era un trionfo . . . Wack.: „Es näherte sich . . ." Darauf wird der Ort erst bezeichnet als Hintergrund zu dem Gemälde: „Durch die dämmernde Nacht", und Art und Weise „schwer und langsam", was bei V. fehlt; und nun taucht die Erscheinung vor uns auf, „ein schwarzer ungeheurer Wagen . . . bezeichnet", dann, durch einen Gedankenstrich hervorgehoben, die Gestalt auf dem Wagen „era una morte" „stolzierte . . .", „grandissima in cima" „eine mächtig-große Siegergestalt", und nun erst der Name, fettgedruckt „des **Todes**", „con la falce" „mit der fürchterlichen Sense", „in mano" „bewaffnet", „ed aveva in giro al carro" „zu deren Füßen" — unsere Blicke gleiten an der Gestalt hinab und fallen auf die „molti sepolchri", „lauter Särge" sagt W. unbestimmter und ausschließender, der Blick sieht nur Särge jetzt. Weiter berichtet V.: „ed in tutti que' luoghi che il trionfo si fermava" und W. läßt erleben: „Aber der langsame Zug hielt —"; „a cantare", W. läßt uns

Digitized by Google

das „dumpfe Dröhnen von seltsamen Hörnern, deren banger schauerlicher Ton Mark und Bein durchzitterte", hören, wozu er später Worte aus Vas. vorausnimmt „al suono di certe trombe sorde" (wir sehen, wie stark W. ausmalt), ebenso nimmt W. den „zauberhaften Schein entfernter Fackeln" voraus, „ed apparendo di lontana alcune di quelle torce", bei beiden wissen wir jedoch nicht, von wem die Wirkung ausgeht; so bereitet W. durch die geheimnisvollen unbestimmten Wirkungen auf Gehör und Gesicht eine spannende Steigerung, die bei V. fehlt. Durch das Satzgefüge wird das noch verstärkt: Ein Hauptsatz, zweimal unterbrochen durch Parentheſen; die erste Unterbrechung doppelt: „bei dem dumpfen Dröhnen ... durchzittert", wiederum erweitert durch einen Nebensatz: „und bei dem zauberhaften Schein ..." (sie enthält die eben erwähnte Spannung der Sinne der Zuschauer); dann folgt das Prädikat des Hauptsatzes; dann die zweite Parenthese, welche die Wirkung des noch nicht Genannten spannend vorausnimmt; und nun erst folgt das Subjekt. „s'aprivano e" wandelt W. in ein Partic. Präs., um das „uscivano alcuni vestiti" als Wesentlichstes hervorzuheben. — Es ist wieder sehr bemerkenswert, daß W. nicht von schwarzen Gewändern spricht, mit Totenmasken bemalt, sondern von wirklichen Gerippen, die das Auge zu sehen meint. Bei Vas. erscheint Piero als ein witziger Kopf, ein geschickter Mummenschanzverkleider, in dessen Werkstatt uns V. führt, bei W. sehen wir P. als Künstler, vor dessen phantastischen Augen dies nächtige Schreckbild zuerst aufstieg, und nicht in die Werkstatt, sondern in die Seele Pieros führt uns Wackenroder. — Statt cantavano sagt W.: „erfüllten die Luft mit ... Gesange." Selbstverständlich darf er uns auch nicht mitteilen, daß es quella oggi nobilissima canzone: Dolor ... ist, die die Totengerippe singen, ein „finsterer hohler Gesang" ist es, „von den Schrecknissen des Todes"; piena di malenconia ist viel zu zart, der Tod in plötzlicher Erscheinung ist nicht sentimentalisch wirksam, er ist „schrecklich", das Gefolge, das Totenheer, darf schon eher einen Psalm Davids singen. Vasari erzählt später, daß der Gesang der Toten auf die Wiederkehr der Medici deuten sollte, nämlich in den Worten:

Morti siam, come vedete,
Cosi morti vedrem voi;
Fummo già, come voi sete,
Voi sarete come noi etc. (p. 36)

Digitized by Google

Die politische Bedeutung läßt W. natürlich aus und gibt nur den allgemeinen Inhalt an. Für „era inanzi e dietro“ sagt W. wieder sinnlicher „drängte sich“; „gran numero di morti“ „verworrener Troß.“

Wenn W. hier von „Larven gleich Totenschädeln“ spricht, so ist es berechtigt, denn jetzt hat sich unser Auge gewöhnt an das Spuckbild, der Höhepunkt ist erreicht, wir werden in der Illusion nicht mehr gestört durch das Erblicken der Larven; wir müssen das sogar wissen, damit die grausenhafte Spannung ein wenig sich löst aus vermeintlicher Wirklichkeit zu bewußter Illusion. „con somma diligenza scelti“ streicht W., das ist wieder von V's Standpunkt aus gesprochen. „mentre camminavano“ übersetzt W. ausdrucksvoller: „während des langsamschleichenden Zuges.“

W. begnügt sich nach einem solchen Schauspiel nun auch nicht, die Wirkung auf das Volk, die er selbst mit empfangen hat, kurz zu motivieren mit einem per una certa novità e per essere accomodato tutto benissimo. Er folgt der romantischen Neigung, der Psyche nachzugehen, wobei er einen tiefen, freilich mehr empfindungsvollen als erkennenden Blick zeigt. Aus dem accomod. tutto ben. macht er „mit einem gewissen poetischen Schwunge“ (PhS. 87).

Hiernach schildert W., wie nun das Leben solch eines unruhigen Mannes zu Ende geht. Er erzählt Vas. (39 f.) getreu nach, ohne sich sklavisch an die Worte zu binden, und oft ausmalend (PhS. 88 f.): „Er quälte sich bei der großen körperlichen Schwäche und allem Elend des Alters“, ammalatosi di vecchiaja. W. stellt es hin, als ob P. „mitleidige Hülfe“ angeboten wäre, die er in seiner seltsamen Selbständigkeit verweigerte. Anders kann sichs W. nicht denken; der Grund per la bestialità ist ihm zu lieblos. — „Er konnte sich mit dem Schatten zanken“ sagt W. anschaulicher als gli dava noja infino l'ombra. — Von der Frömmigkeit P's spricht W. nicht. Er konnte sich wohl nicht vorstellen, wie in einem solchen unruhigen, verworrenen, kranken Geiste die Frömmigkeit aussah. Was er am Ende des Absatzes davon anführt, ist ihm nur phantastisches Schwärmen. — Recht im Geiste P's malt W. noch deutlicher als Vas., daß „ein Blutstropfen nach dem andern absterbe“, Ragionava qualche volta de'tormenti, che per i mali fanno distruggere i corpi, e quanto stento patisce, chi consumando gli spiriti a poco a poco si muore. Die einzelnen tormenti (delli

Digitized by Google

sciroppi, medicine etc.) führt W. nicht an; es widerstrebt ihm schon so, vieles im Detail zu geben.

Daß Piero „wilde Bacchanale und Orgien" malte, entnimmt W. aus Vas. 39. W. teilt jedoch nur mit, ohne sich irgend wie anzulehnen, **alcune storie baccanarie**; ebenso P's „höchst mühseligen und eigensinnigen Fleiß." Besonders hebt V. Pieros Kunst in Ungeheuern hervor (37).

Der andere ebenfalls schwermütige Mahler ist nach der wohl von Tieck zugesetzten Fußnote Sogliani, vgl. Vasari-Bottari II. p. 274 am Anfang der vita:

„daß dergleichen tiefsinnige und melan„cholische Geister sich oftmahls durch „eine besondere, eiserne Geduld und „Ämsigkeit im Arbeiten auszuzeichnen „pflegten." (p. 89)

„Spesse volte veggiamo ne gli eser„cizj delle lettere, e nell'arti in„gegnose manuali, quelli che sono „maninconici, essere piu assidui „a gli studj, e con maggior pacienza „sopportare i pesi delle fatiche."

Über die Nachahmung Leonardos durch Piero (PhS. 89) berichtet Vasari I. p. 34 f. Der Vergleich des Cosimo mit Leonardo erinnert Wack. an eine Stelle in Bohms Ausgabe des Traktats, wo B. von dem Neptunbilde spricht und aus diesem den Charakter Leon's ablieſt.

„In dem tobenden und schäumenden „Meere spiegelt sich der Himmel nicht; „— der klare Fluß ist es, worin Bäume „und Felsen und die ziehenden Wolken „und alle Gestirne des Firmamentes sich „wohlgefällig beschauen. —" (90)

„Der Himmel ist auf dieser Tafel über „und über mit Wolken bedecket / welche „die Winde auf allen Seiten zusammen„jagen: und die Wellen sind auf dem „tobenden Meere / in völliger Bewegung / „daß man aus der ganzen Vorstellung / „den Geschmack und Charakter des „Leonardo vollständig beurtheilen kan."

10. Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse.

Dieses Stück führt uns gleichsam in das Allerheiligste des Wackenroderschen Herzens und verrät daher im Grunde keinen fremden Einfluß. Rein äußerlich haben wir PhS. 94 einen Anklang an Bellori (siehe Nr. 12).

Für W's Bemerkung, daß ein Mensch, dessen „feinere Nerven" für den „geheimen Reiz" der Kunst empfänglich sind, häufiger als andere

Digitized by Google

im Innern erschüttert wird, will ich einen Parallelausspruch aus dem ersten uns erhaltenen Briefe W's an Tieck anführen, vom 1. Mai 1792 *): „Mit Bernhardi hab ich auch einen Satz abgehandelt, den wir auch „zuweilen wohl in unserm Gespräch berührt haben, und der mir jetzt „sehr einleuchtend ist: daß nämlich der Geschmack größtentheils seinen „Grund hat im feineren (schwächern, empfindlichern) Bau und Organi„sation des Körpers." W. nennt es oben ein Glück; er sollte diesen Vorzug selbst teuer bezahlen.

11. Die Größe des Michel'Angelo Buonarotti.

Quelle ist Vasari. Und zwar gibt W. nach den einleitenden Worten zunächst eine wörtliche Uebersetzung des Anfanges der Vita (III, 185 f.), wie er selbst sagt (PhS. 98). Ich führe daher nur ein paar Freiheiten an: für gli industriosi setzt W. „soviele sinnreiche . . . .", statt Rettore del Cielo „Regierer aller Dinge"; e rendere le abitazioni comode, e sicure, sane, allegre, proporzionate, e ricche di varj ornamenti nell' architettura" zieht W. zusammen, sane tilgt er, allegre zieht er zu propor. „schöne Verhältnisse". Für das, was W. als summa summarum der Vita erscheint: daß sich Vas. gefreut habe, daß M. A. „mit ihm denselben kleinen Raum der Erde zur Heimath gehabt hat" kann ihm nur Vas. III, 323 f. vorgeschwebt haben, obwohl dieser hier von der gemeinsamen Zeit, und nicht der gemeinsamen Heimat redet: „ed io, che ho da „lodare Dio d'infinita felicità, che raro suole accadere negli uomini della „professione nostra, annoveva fra le maggiori una, esser nato in „tempo, che Michelagnolo sia stato vivo, e sia stato degno, „che io l'abbia avuto per padrone, e che egli mi sia stato tanto fa„migliare, e amico, quanto sa ognuno, e le lettere scrittemi ne fanno „testimonio appresso di me; e per la verità, e per l'obbligo, che io „ho alla sua amorevollezza, ho potuto scrivere di lui molte cose, e „tutte vere, che molti altri non hanno potuto fare. L'altra felicità é, „come mi diceva egli: Giorgio, riconosci Dio, che t'ha fatto servire „il duca Cosimo, che per contentarsi, che tu muri e dipinga e metta in opera i suoi pensieri, e disegni non ha curato spesa; dove se tu consideri agli altri, di chi tu hai scritto le vite, non hanno avuto tanto." (III., 323 f.). Das Betonen der gemeinsamen Heimat und das vater-

*) Br. an T. IV. 171.

Digitized by Google

ländische Gefühl tritt außerdem in dem zweiten Dankesgefühl (l'altra felicità) hervor. Auch der Stolz auf seine vertrauteste Freundschaft mit Michelangelo zeigt sich. Vergleiche hierzu noch Stellen bei Vas., wie p. 270, 272, 275, wo V. einen familiären Brief anführt, und p. 312 das stolze Wort „Amò gli artefici suoi, e pratico con essi come con „Jacopo Sansovino, il Bosso, il Puntormo, Daniello da Volterra, e „Giorgio Vasari Aretino, al quale usò infinite amorevolezze." „Gutmütig stolz" nennt das der harmlose Wackenroder! Es ist wohl nicht unwahrscheinlich, daß der Vergleich M. A.'s mit den Propheten des alten Testaments und Mose (PhS. 101) angeregt ist durch die so benannten Werke M. A.'s, über die V. sehr ausführlich und begeistert spricht: über Moses III, p. 213, die Propheten p. 226 f. Sollte W. bei dem Satze „den er wie einen Herkules unter den Helden der Kunst verehrt" (100) an die Herkulesstatue M. A.'s gedacht haben, die V. p. 195 bespricht?

Für die Darstellung der Kunst M. A.'s (102) ist die ganze Schilderung V's Vorbild, ich weise im Besonderen auf pp. 304 f. und 308 hin.

12. Die Mahlerchronik.

Bei dem „fremden gräflichen Schlosse" mit den „Bilderfälen", das schon in Nr. 7, dem wahrscheinlich ersten Stücke, in dem Traum vorkommt, könnte man an Pommersfelden denken, das W. und T. häufig von Erlangen aus besuchten. PhS. 121 f. teilt W. mit, daß Vasari besonders, daneben aber auch andere Bücher seine Quellen für die verschiedenen Künstlergeschichten dieses Stückes gewesen sind.

Für Raphael zunächst Vasari (PhS. 110). W. erzählt Raphaels Jugend der Quelle (II, 90) ziemlich wörtlich, aber in bekannter Weise zusammenziehend nach. Über den Tod Raphaels entnimmt er V. II, 132 f. nur das Tatsächliche und stellt es mit eigener stilistischer Kunst dar.

„Und dies war eben derselbe Mensch,
„der nach kurzen sieben und dreißig
„Jahren, von aller Welt betrauert, kalt
„und bleich im Sarge lag. — Der Leichnam lag in seinem Arbeitszimmer, und
„ein köstliches Leichengedicht, das göttliche
„Gemählde von der Transfiguration,
„stand neben dem Sarge auf der Staffeley. — Dies Gemählde, worin wir
„noch jetzt das Elend der Erde, den Trost
„edler Männer, und die Glorie des

„Poi confesso, e contrito finì . . . .
„d'anni 37 . . . . . Gli misero
„alla morte al capo nella sala, ove
„lavorava, la tavola della Trasfigurazione, che aveva finita per
„il Cardinale de' Medici, la quale
„opera, nel vedere il corpo morto,
„e quella viva, faceva scoppiare
„l'anima di dolore a ognuno, che
„quivi guardava;"

Digitized by Google

„Himmelreichs in so herrlicher Vereini-
„gung dargestellt sehn, — und der Meister,
„von dem es erdacht und ausgeführt war,
„kalt und bleich daneben . . .“ 108

Darauf schildert Wack. Raphaels Charakter und Lebensweise frei nach V. II, 88 und 103 f.*) Engeren Anschluß zeigt nur folgende Stelle:

„Soviele Mahler von verschiedenen
„Sinnen hätten gewiß nicht ohne Un-
„einigkeit und Zwietracht mit einander
„gelebt, hätte nicht der Geist ihres großen
„Meisters auf eine zauberhafte Weise sie
„wie eine Sonne des Friedens beschienen,
„und alle Flecken von ihrer Seele ge-
„tilgt. So wurden sie von seinem Geiste,
„wie von seinem Pinsel besiegt.“ 109

„questo è, che naturalmente gli
„**artefici** nostri, non dico solo i
„bassi, ma quelli, che hanno muore
„d'esser grandi . . . . lavorando
„nell' opere in compagnia di Raf-
„faello, **stavano uniti, e di con-**
„**cordia tale, che tutti i mali umori,**
„**nel veder lui, s'ammorzavano,**
„**ed ogni vile, e basso pensiero**
„**cadeva loro di mente**; la quale
„unione mai non fu più in altro
„tempo, che nel suo; **e questo**
„**avveniva, perchè restavano**
„**vinti dalla cortesia, e dall'arte**
„**sua, ma più dal genio della sua**
„**buona natura**, la qual era sì piena
„di gentilezzo; e sì colma di carità,
„ch'egli si vedeva, che fino gli
„animali l'onoravano, non che gli
„uomini.“

W. gruppiert wieder selbständig; bei ihm geht voran,

„Seine Gefälligkeit ging so weit, daß
„wenn fremde, auch ganz unbekannte
„Mahler ihn um Zeichnungen von seiner
„Hand ersuchten, er seine Arbeit liegen
„ließ, und sie zuerst befriedigte. So half
„er sehr vielen aus, und belehrte sie wie
„ein Vater, höchst liebreich.“ (Dies will
W. nicht nur auf die Schüler beziehen,
sondern auf jeden, der zu ihm kam.)
„Seine Vortrefflichkeit in der Kunst ver-

bei Vasari folgt:

„**Dicesi, che ogni pittore, che**
„**conosciuto l'avesse, e anche chi**
„**non l'avesse conosciuto, se**
„**l'avesse richiesto di qualche**
„**disegno che gli bisognasse, egli**
„**lasciava l'opera sua per sov-**
„**venirlo. E sempre tenne infiniti**
„**in opera, ajutandoli, e inseg-**
„**nando loro con quell'amore, che**
„**non ad artefici, ma a figliuolo**

*) Hierzu sind alle Stellen bei W. heranzuziehen, in denen er von Raphaels Charakter spricht, z. B. PhS. 23.

Digitized by Google

„sammelte eine Menge Mahler um ihn „her, die sich beeiferten, seine Schüler zu „seyn, obwohl sie den Lehrjahren selber „zum Theil schon entwachsen waren. Sie „begleiteten ihn, wenn er an den Hof „ging, aus seinem Hause, und machten „ein großes Gefolge aus." PhS. 108 f.

„**proprj si conveniva.** Per la qual „cagione si vedeva, che **non an-„dava mai a Corte, che partendo „di casa non avesse seco cin-„quanta pittori, tutti valenti,** e „**buoni, che gli facevano com-„pagnia per onorarlo.**" p. 134

Folgerichtig schildert Wack. erst Raphaels Charakter, dann wie sich viele um ihn versammeln infolge seines Ruhms, schließlich wie es möglich war, daß sie einig blieben. Von Raphaels kreuztragendem Christus für das Kloster in Palermo und seiner Wundergeschichte erzählt W., natürlich die Beschreibung des Bildes auslassend, da es ihm auf das Wunder ankommt, getreu nach Vasari II, 114 f., nur fügt er ein: „es war eine besondere Fügung der Vorsicht" und „von freundlichen Wellen . . . getragen" (fu portata dal mare); doch das ist nicht gegen die Meinung Vasaris gesagt, wie folgende Parallele zeigt:

„Also bewiesen selbst die wilden Elemente „dem heiligen Manne ihre Ehrfurcht." 110

„perciocchè sino la furià de'venti, „e l'onde del mare ebbono rispetto „alla bellezza di tal'opera; . . ."

statt alla bel. d. t. op. sagt W. aber „dem heil. M.". Für Domenichino (Domenico Zampieri) hat Wackenroder Bellori, le vite de pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1728 benutzt, wie die Parallelstellen zeigen:

Wackenroder (PhS. 112).

„Ehe dieser Meister ein Gemählde an-„fing, dachte er eine lange Zeit vorher „darüber nach (B. 173 „mà prima di-„morava lungamente, e spendeva „più del tempo in contemplare") und „blieb wohl manchmal ganze Tage lang „allein in seinem Gemach, bis das Bild „in allen kleinsten Theilen vollendet vor „seiner Seele stand. Dann war er ver-„gnügt, und sagte: nun ist die Hälfte „der Arbeit gethan.

Bellori p. 213.

„Così egli nell'operar suo **avanti „di pigliar il pennello consepiva"** (vgl. unten „zum Pinsel gegriffen") „e „con maturità componeva nella men-„te ciò, che si era proposto, e questo „faceva ritirandosi in silenzio da se „solo, e formandosi l'imagini delle „cose. **Sarebbe però stato qualche „giorno senza far nulla, solitario „passeggiando nella camera, „overo rinchiuso come aveva, per „costume; e trovato l'invenzione „se ne rallegrava, come del prin-„cipale acquisto."**

Digitized by Google

„Als einer ihn einmal bereden wollte,
„sich nicht so abzuquälen, sondern die
„leichtere Manier anderer Mahler zu er-
„greifen, antwortete er ganz kurz: Ich
„arbeite bloß für mich, und die Voll-
„kommenheit der Kunst."

p. 112

„Er konnte nicht begreifen, wie andere
„Mahler die größten und wichtigsten
„Sachen mit so weniger Theilnahme ar-
„beiten mochten, daß sie während des
„Mahlens immerfort mit ihren Bekann-
„ten schwatzen konnten. Darum hielt er
„diese auch für bloße Handarbeiter, die
„das innere Heiligthum der Kunst nicht
„kennten. Er selber war, wenn er mahlte,
„immer mit so lebendiger Seele in seinem
„Gegenstande drinnen, daß er in sich selbst
„die Empfindungen und Affekten fühlte, die
„er vorstellen wollte, und sich unwillkühr-
„lich darnach gebehrdete. Manchmal, wenn
„er eine trauernde Figur im Sinn hatte,
„hörte man ihn in seinem Arbeitszimmer
„mit unterdrückter ächzender Stimme weh-
„klagen; oder wenn es ein freudiges Ge-
„sicht seyn sollte, so war er munter, und
„sprach lebhaft mit sich allein. Er mahlte
„darum in einem abgelegenen Gemach,
„und ließ keinen, auch von seinen Schülern
„nicht, hinzu, um nicht in seinen Ent-
„zückungen gestört, und für närrisch ver-
„lacht zu werden."

p. 213.

„**Venendo da un suo amico per-**
„**suaso a non formire**, ed a non
„istudiare tanto le cose, **con pie-**
„**garsi al gusto de gli altri ri-**
„**spose, ch'egli dipingeva solo a**
„**stesso, ed all'arte.***)

p. 214

„**Non poteva capire come certi**
„**conducono l'opere gravissime**
„**ciarlando in conversazione: il**
„**che è contrasegno di pratica,**
„**e non di applicazione d'intel-**
„**letto**; e riconoscere gli affetti, **ma**
„**sentirli ancora, in se stesso fare,**
„**e patire le medesime cose, che**
„**si rappresentano; onde alle vol-**
„**te udivasi ragionare da se solo,**
„**e mandar e d'allegrezza secondo**
„**l'affezzioni espresse.**

„**Per la qual cagione era con-**
„**sueto ritirarsi per non essere**
„**udito, nè veduto, ed avvertiva**
„**di non manifestarsi nè meno**
„**a'discepoli, o a' suoi di casa per**
„**avere altre volte dato sospetto**
„**di pazzia, ed essendogli incon-**
„**trati accidenti, per li quali di**
„**vergognarsi gli era avvenuto."**

Dann erzählt Wack. frei nach Bellori weiter. Statt ed è memorabile: „als sich ein recht rührendes Schauspiel ereignete", und wieder läßt uns W. (wie bei Piero) das Schauspiel erleben, statt zu berichten.

*) Weiterhin sagt Bellori: „Soleva avvertire . . . che l'intelletto, e non l'occhio è giudice del colore", vgl. PhS. 94: „Sie sind nicht darum da, daß das Auge sie sehe . . ."

Digitized by Google

Der Schluß ist echt Wackenroderisch empfunden und dargestellt.

„— aber endlich konnte er sich nicht „länger halten: — »Ich danke Dir!« „rief er aus, stürzte auf ihn zu, und fiel „ihm mit klopfendem Herzen um den „Hals."

„**non potè ritenersi all'ora**, e si „avvicinò **ad abbracciarlo**, di- „cendogli Domenico oggi da te im- „paro."

Für die Caracci hat Wack. wohl auch Bellori benutzt, daneben vielleicht Malvasia, der die hier erzählte Geschichte jedoch nicht hat. Wir haben hier freie Nacherzählung (B. p. 9).

Zur Charakteristik Agostinos: „Sein Bruder Agostino dagegen war, „neben seiner Kunst ein feiner Weltmann, ein Litteratus und Sonnetten- „dichter, der über Kunstsachen gern viel Worte machte" (PhS. 114) haben wir mehrere Angaben Belloris, z. B. p. 66: „non solamente da gli „Artefici del disegno era amato, ma da gli altri professori ancora, „e da gentil uomini, e cittadini, per l'affabilità, ed eleganza de' cos- „tumi, che lo rendevano grato a ciascuno." Vgl. ferner p. 60.

Die Worte: „der über Kunstf. gern viel Worte machte" können zusammenhängen mit Malvasia a. a. O. I 377: „Tutto notava Annibale, e come quello ch'era di poche parole, andava crollando la testa: segnitiam noi (proruppe) segnitiamo, e non dubbitiamo."

Für Giotto gab Vasari-Bottari I p. 41 den Anhalt.

„Giotto war in der Jugend nichts weiter „als ein Hirtenjunge, der die Schafe hütete. „Er hatte seine Freude daran, seine Schafe „auf Steinen oder im Sande abzu- „zeichnen;" 115

„**E quando fu all' età di dieci „anni** pervenuto . . . . . gli diede „Bondone in guardia alcune pecore, „le quali egli, andando pel podere „quando in un luogo, e quando in „un altro **pasturando, spinto dall' „inclinazione della natura all' „arte dell disegno, per le lastre, „ed in terra, o in su l'arena del „continuo disegnava alcuna cosa „di naturale**, ...

Der Vergleich bietet nichts Neues.

Fast dasselbe findet sich über Domenico Beccafumi bei Vasari-Bottari II, p. 509. Für Contucci (Sansovino) benutzte Wack. Vasari II. p. 166; auch hier dieselbe Art der Anlehnung. Ebenso für Caravaggio, Vas. II, 283: „anfangs weiter nichts als ein Bursche, der den Maurern am Vatikan den Mörtel zutrug" (PhS. 115); „portò lo schifo, ...

Digitized by Google

pieno di calce a i maestri, che muravano.“ Das über Jacob Callot Geſagte iſt gekürzte faſt wörtliche Überſetzung aus Felibien*) III. p. 281 ff. Als Beiſpiel genüge der Anfang.

Ich verzeichne wieder nur Abweichungen. (PhS. 115 f.)

„Dès sa plus tendre jeunesse, il „avoit donné des marques de l'af- „fection qu'il avoit pour le dessein. „Car lorsqu'il alloit aux écoles, il „remplissoit ses livres de diverses „figures: et pendant tout le temps „que ses parens le firent étudier, „il n'avoit pas un plus grand plai- „sir que d'employer à dessiner, les „momens qu'il pouvoit prendre „pour se délasser et pour se di- „vertir. Enfin ayant souvent enten- „du parler des belles choses que „l'on voit en Italie, il lui prit un „désir si violent d'y aller, qu'en- „core qu'il n'eût qu'onze à douze „ans, il résolut de sortir de la „maison de son pére; et sans „pourvoir aux moyens de sub- „sister pendant son voyage, il par- „tit secrettement, et prit le chemin „de Rome. Le peu d'argent qu'il „avoit, fut bien tôt dépensé: de „sorte que se voyant dans la né- „cessité d'en demander, il s'asso- „cia avec une troupe de Bohémiens „qui alloient aussi en Italie, et „sans penser dans quelle compag- „nie il se mettoit ni aux fatigues „du chemin, ni à la vie honteuse „qu'il menoit, il alla avec eux „jusques à Florence. Lorsqu'il y „fut arrivé, il quitta sa compagnie.“

Hieraus der Nebenſatz: „da er das Zeichnen über alles liebte.“

„eine Wuth“

Dies kümmert Wack. nicht.

Zu Mariotto Albertinelli iſt Vaſari Quelle (II 66); als Beiſpiel genüge wieder der Anfang (PhS. 117 f.):

*) Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Londres 1705.

Digitized by Google

„Es war einmal ein alter Florenti-
„nischer Mahler, mit Namen Mariótto
„Albertinelli, ein eifriger Künstler, aber
„ein gar unruhiger und sinnlicher Mensch."
(nelle cose d'amore läßt Wack. fort,
seiner schamhaften Natur entsprechend)
„Er ward des unsichern und mühseligen
„Studiums an den mechanischen Theilen
„der Kunst, und der häßlichen Feind-
„schaften und Verfolgungen der Neben-
„künstler endlich ganz überdrüssig, und
„weil er gern gut leben mochte, so
„entschloß er sich, ein lustigeres Ge-
„werbe zu ergreifen, und legte ein Gast-
„haus an."

„**Era Mariotto persona inquie-**
„**tissima, e carnale** nelle cose
„d'amore **e di buon tempo nelle**
„**cose del vivere; perché venen-**
„**dogli in odio le sofisticherie,**
„**e gli stillamenti di cervello**
„**della pittura, ed essendo spesso**
„**dalle lingue de'pittori morso,**
„come è continua usanza in loro,
„e per eredità mantenuta; **si risol-**
„**vette darsi** a più bassa, e meno
„faticosa, e **più allegra arte**; e
„aperto **una bellissima osteria** . ."

Also einfache Nacherzählung; ebenso bei Parmeggiano (Francesco Mazzuoli) nach Vas. II. 330.

Über Lippo Dalmasio berichtet Malvasia in seiner Felsina Pittrice:

„war wegen seiner herrlichen Madonnen
„berühmt, wovon Pabst Gregor XIII.
„eine vorzügliche in seinem Gemache
„zur Privatandacht bey sich hatte."
(PhS. 120.)

Malvasia (I. p. 26).
„Lippo Dalmasio . . . fosse . . . .
„**comunemente detto Lippo dalle**
„**Madonne**; e non riputandosi huom
„di garbo, e compito, chi la Ma-
„donna del Dalmasio a possedere
„non fosse gionto. Dicono che
„quella, che di sua mano a mio
„tempo vedeuasi nella Ritonda di
„Roma, fosse quella priuata, che
„per sua particolar divozione, tenne
„sempre in sua camera presso il
„letto Gregorio XIII. di gloriosa
„memoria . . . ."

Über Fra Giovanni Angelico da Fiesole sieh Vasari-Bottari I. 313 ff. W. nennt ihn: „still, ruhig, demüthig" (persona di santissima vita, quieta e modesta), er „schlug sogar die Würde eines Erzbischofs aus, die der Pabst ihm antrug" (supplicò a sua Santità, che provvedesse d'un altro); „er kümmerte sich gar nicht um die Welt" (Schivò tutte le azioni del mondo). Hierher nimmt W. auch die einleitenden Gedanken zu dieser Gruppe von Künstlern (PhS. 119):

Digitized by Google

„widmeten die von Gott empfangene Geschicklichkeit ihrer Hand auch bloß göttlichen und heiligen Geschichten" (Si esercitò continuamente nella pittura, nè mai volle lavorare altre cose, che di Santi. Das ist ganz nach W's Sinne! Ebenso: „usando spesse fiate di dire, che chi faceva quest arte, aveva bisogno di quiete, e chi vivere senza pensieri: e chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre.") Die innerliche religiöse Teilnahme dieses Malers betont auch Vas.; auch er erzählt, daß Fr. A. bei der Arbeit Tränen vergossen habe (PhS. 120): „**Non fece mai crocifisso, che non si bagnasse le gote di lagrime**"; so kann W. mit Recht einschieben: „das Mahlen war ihm eine heilige Bußübung."

Der letzte der hier behandelten Maler ist Spinello, wieder freie Nacherzählung nach Vas. I, p. 153 f.

13. Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten.

Nach einem spezifisch Wackenroderschen Preis der Verbindung von außerordentlichem Geist und schlichtem einfältigem Leben, schildert W. das Leben der Vorfahren und danach analog das der alten Künstler, selbständig, wie es ihm die Lektüre von Dürers Leben und Tagebuch eingegeben. Ich habe daher zunächst nur Einzelheiten hervorzuheben. „Das Hin- und Herschießen mit Weberspuhlen, woraus kein Gewebe wird" (PhS. 125), geht natürlich auf Goethes Faust zurück (vgl. Minor T. u. W. p. 6). Wenn W. (p. 125) die Religion das kostbarste Geschenk nennt, weil sie die verworrenen Schicksale mildert, so hören wir darin seine Berglingerstimmung. Die Lebensanschauung, die Wack. p. 127 zurückweist, erinnert an Gestalten in Tiecks Jugendstücken (Abdallah, Ryno ꝛc.) und in Grosses Genius, den Wack. gelesen hat auf Tiecks Anregung hin. Vgl. Brf. an T. IV. p. 202 (20. Juli 1792). Das Bild „Tropfen im Ocean" hat Wack. wohl von Herder (sieh später).

PhS. 130 gibt W. seine Quelle an, das Werk „des edlen Joachim von Sandrart" (1675). Wack. beginnt mit den Gedanken, die bei ihm aufsteigen, wenn er den bei Sandrart abgedruckten Bericht Dürers über seinen Vater und seine Vorfahren liest. Dann setzt er die Eingangs-

Digitized by Google

worte von Dürers Bericht wörtlich her mit der einzigen kleinen Änderung „her sey" statt „gewesen sey." (PhS. 131 f.) Sandrart I. 2ter Theil, 3tes Buch p. 226.

„Alsdann erzählt er" — und Wack. erzählt nun ziemlich wörtlich nach Dürers Bericht: Sandrart a. a. O. p. 226 ff.

„seines Vaters Vater, genannt Antoni „Dürer, sey als Knabe in ein Städtlein „in Ungarn gekommen zu einem Gold„schmidt, und habe allda das Handwerk „erlernt. Dann habe er sich verheyrathet „mit einer Jungfrauen mit Namen Eli„sabeth, mit dieser habe er vier Kinder „gebohren" (vier Kinder sagt Wack. statt „der Einzelangaben) „und der erste Sohn, „Albrecht Dürer, sey sein lieber Vater ge„wesen, und sey auch ein Goldschmidt „worden."

„aber **meines Vatters Vatter** ist ge„**nannt** gewest **Antoni Dürer** / ist „**Knaben = weis in** das obgedachte „**Städtlein kommen zu einem Gold„schmidt / und hat das Handwerk bey „ihm gelernet. Darnach hat er sich „verheuratet mit einer Jungfrauen / „mit Namen Elisabeth / mit der hat** „**er** eine Tochter Catharina / und drey „Söhne **geboren / den ersten Sohn / „Albrecht Dürer / der ist mein lieber „Vatter gewest / der ist auch ein „Goldschmid worden, ein künstlicher „reiner Mann;**"

Die übrigen Söhne des Großvaters übergeht W. und teilt nur das Biographische von dem Vater mit, in ähnlicher Weise Dürers Bericht folgend. Von der „Verheyrathung" des alten Dürer mit „Jeronymus Hallers Tochter" schweigt er, überspringt auch zunächst das in der Quelle hier folgende Verzeichnis der Kinder des alten Dürer, und geht über zur Charakteristik desselben und seiner Lebensführung in der Ehe bis zum Tode. Er leitet dies ein mit den oben von Dürer so schön gewählten Worten „er sey gewesen ein künstlicher und reiner Mann", und folgt dann wieder getreu, aber knapper der Quelle (p. 227):

„Es habe sich derselbe mit Weib und „Kindern von seiner Hände Arbeit noth„dürftig ernährt, und sein Leben unter „mancherley Mühe, Anfechtung und Be„schwerden hingebracht."

„Item dieser Albrecht Dürer / der ältere / „**hat sein Leben mit großer Müh / „und schwärer harten Arbeit zuge„bracht / und von nichten anders „Nahrung gehabt / dann was er vor „sich / sein Weib und Kind / mit „seiner Hand gewonnen hat / darum „hat er gar wenig gehabt / Er hat „auch mancherley Betrübung / An„fechtung und Widerwärtigkeit ge„habt /**" u. s. f.

Digitized by Google

Die hier folgende Jugendgeschichte des jungen Dürer überspringt W. wieder und berichtet über den Tod des Vaters: wie er „sich willig drein gegeben“ („da er den Tod vor Augen sahe, gab er sich willig drein“) und „seinen Kindern befohlen, göttlich zu leben“ („befahl uns göttlich zu leben“), wie er „christlich verschieden“ („verschied christlich“),

„im 1502ten Jahre, vor Mitternacht „nach St. Matthäus-Abend.“

„Jahr 1502 nach Mitternacht vor „S. Matthäus Abend / dem Gott „gnädig und barmherzig seye / darnach „nahm ich meinen Bruder Hansen zu „mir / aber den Andreas schickten wir „weg.“

Nachdem Wack. den alten Dürer so charakterisiert und sein Leben erzählt hat, ergeht er sich in einer allgemeinen Betrachtung eines derartigen Lebens.*) Das Verzeichnis der Kinder des alten Dürer dient dann als Übergang zu dem jüngeren. Wack. benutzt es zunächst auch wieder zur Charakteristik des alten und kommt dann auf den auch mit nicht mehr noch minderer Hervorhebung von seinem Vater verzeichneten Albrecht Dürer, welche Stelle er der Dürerschen Tagebuchstelle im Sandrart (I 2,3 p. 226) entnimmt: „Item nach Christi Geburt „1471. Jahr in der sechsten Stund an S. Prudentien Tag an einem „Freytag in der Creuzwochen, gebahr mir meine Hausfrau meinen „andern Sohn, zu dem war Gevatter Antoni Koburger, und nannt ihn „Albrecht nach mir.“ „Zu Hausfrau“ setzt Wack. Barbara hinzu, welchen Namen Dürer bald nennt, bald nicht nennt; und statt den Gevatter zu erwähnen, setzt Wack. nur „meinen andern Sohn, der ward genannt Albrecht nach mir.“ Mit Wohlgefallen führt Wack. danach die Worte an, die Dürer dem Verzeichnis folgen läßt: (Sandrart a. a. O. p. 227) „Nun sind diese meine Geschwisterigt / meines lieben „Vatters Kinder / („fast“ setzt W. hinzu, da ja noch etliche leben) alle „gestorben / etliche in der Jugend / die andern / so sie erwachsen / (W.: „waren) allein leben wir drey Brüder noch / (W.: „nur wir drey Brüder „leben noch“) so lang Gott will / nämlich ich Albrecht / und mein Bruder „Andreas / desgleichen mein Bruder Hanß des Namens / (W.: des-

*) Zu dem Gleichnis vom wahnsinnigen Bettler, der sich ein Kaiser in der Krone dünkt, bemerke ich, daß W. 1792 in Bayreuth mit Tieck ein Irrenhaus besuchte, nach Tiecks Bericht (Nachlaß Varnhagens I. p. 191 ff., Leipzig 1867) mit widerstrebender Scheu, wie sich denken läßt.

Digitized by Google

„gleichen mein Bruder Hans und mein Bruder Andreas mit Namen“) „meines Vatters Kinder.“ („m. V.“ K. läßt W. aus.) PhS. 228.

In des jüngeren Dürer Lebensbeschreibung folgt W. teils der bei Sandrart eingefügten Tagebuchstelle, teils Sandrarts darauf folgendem Bericht, im Ganzen mehr dem Tagebuch.

„Anfangs lernte dieser ihn zum Gold-
„schmidtgewerbe an . . .“ PhS. 135.

„Der junge Albrecht übte sich also unter
„seines Vaters Anweisung in der Gold-
„schmidtarbeit, . . .“

„kam . . . . so weit, daß er die sieben
„Fälle des Leidens Christi in getriebener
„Arbeit verfertigte.“ 135 f.

„Dürer aber trug innerlich weit größere
„Lust zur Mahlerey, und obwohl der
„Vater ihn gar gern auch zum Sohne
„seiner Kunst behalten hätte“ (von dem materiellen Grunde spricht Wack. nicht, er hält ihn jedenfalls nur für einen Nebengrund) „so gab er doch nach“, Sandrart selbst giebt keinen Grund an. 136

„ . . . mein Vatter . . . . . lernet
„mich das Goldschmid-Werk / “
p. 227, Tagebuch.

„ . . . ist er von seinem Vatter zum
„Goldschmid-Handwerk angehalten wor-
„den“ p. 228 (vgl. p. 222).

„ist er . . . so weit kommen / daß er
„die sieben Fäll des Leidens Christi ge-
„trieben /“ p. 228.

„**trug mich mein Lust mehr zur**
„**Mahlerey** / dann zu dem Goldschmid-
„Werk / das hielt ich meinem Vater für /
„aber er war nicht wol zufrieden / dann
„ihn reuet die verlohrne Zeit / die ich mit
„Goldschmid-Lehr hatte zugebracht, **doch**
„**ließ er mirs nach.**“
p. 227, Tagebuch.

„und **gern gesehen / daß er bey solchem**
„**verblieben wäre** / “ . . p. 228.

Dann führt Wack. seine Quelle wörtlich an mit ganz geringen, meist orthographischen Aenderungen: z. B. wohl statt wol, mußte statt muste, blieb statt bliebe. In der folgenden Ausmalung von Dürers Charakter in Kunst und Leben und von seinem Ruhm hat W. die Farben hier und daher verstreut Sandrart entnommen. „Das Streben nach dieser in feinen Linien ausgeführten Vollendung“ (136 f., vgl. Sandr. 228), „zeigt unser Dürer eine treue, handwerksmäßige Aemsigkeit“, (vgl. Sandrart 228), „welches ihn trieb, den besten und richtigsten Proportionen „des menschlichen Körpers sorgfältig nachzuspüren, und sie in einem Buche „aufzubewahren,“ (vgl. Sandr. 223).

Für den Ruhm Dürers scheint Wack. ein paar Reime über Dürer benutzt zu haben, die Matthes Quad von Kinkelbach in seinem Werke „Teutscher Nation Herrlichkeit“, Köln 1609, p. 424, anführt:

Digitized by Google

„sowohl bei den berühmtesten Mahlern „damaliger Zeit, als von Kayſern und „Königen, der größten Ehren genoß", „allen zeichnenden Völkern als ein Canon „diente", „und ſie in einem Buche auf„zubewahren".

„Deß ward er bey Furſten vnd Herrn
„Ehrlich gehalten nach vnd fern /
„Auch bey allen Künſtlichen werckleutten /
„Die noch ſein Kunſt loben vnd deuten /
„Vnd dern gebrauchen als ein grund /
„Wie ſeine werck geben vrkundt /
„Die man noch hat in großer acht.
„Auch hat er von der Kunſt gemacht
„Etlich Bücher in ſeinem leben
„Die ſeiner Kunſt gros zeugnus geben:
„Dadurch ein nahmen ihm erworben."

Daß Wack. dies Buch geleſen*), beweiſt das Ausleiheregiſter der Götting. Bibl. unter dem 28. Juli 1794.

14. Die Peterskirche.

Wenig Quellenmaterial zu nennen. Es iſt eine allgemeine enthuſiaſtiſche Betrachtung in der Art wie Goethes Hymnus „Von deutſcher Baukunſt", der vielleicht als Muſter vorgeſchwebt hat, wenn auch darin von der gotiſchen Baukunſt im Gegenſatz zu der italieniſchen die Rede iſt.

Im Sandrart (von 1675, II 1, p. 27) kann Wack. geleſen haben, wieviele Baumeiſter nacheinander an dem Bauwerk gearbeitet haben, es ſind mehrere dort aufgezählt. Vaſari (Bottari II. p. 264) verzeichnet ausführlich das „dürre(s) Zahlengewebe um krumme Linien auf geringem Papier", mit dem „der eine größeſte der Meiſter" Michel Angelo, „der ungeheuren Kuppel das Geſez vorſchrieb . . ." (PhS. 140).

Möglich iſt, daß Wack. einen kleinen Aufſatz über „die Peterskirche" von K. Ph. Moritz, mit dem er ja in mehrfacher Beziehung ſtand, geleſen hat. Dieſer erſchien 1791 u. 92 in der von Moritz und A. Hirt zuſammen herausgegebenen Zeitſchrift „Italien und Deutſchland", im 4. Stück p. 82 ff. und im 5. Stück p. 28 ff. Was darauf ſchließen laſſen könnte, iſt eine Stelle, an der Moritz „die in die Augen fallende Pracht" der Kirche als etwas dem Katholizismus Entſprechendes der Leerheit der proteſtantiſchen Kirche entgegenſtellt. (a. a. O. p. 89). „Der ungeheure Umfang der Paulskirche wird durch den proteſtantiſchen „Gottesdienſt nicht ausgefüllt, weil die proteſtantiſchen Kirchen ihrem „Endzweck gemäß, eigentlich nur Lehrhäuſer ſeyn ſollen, da hingegen „die katholiſchen Kirchen ſich ſchon mehr dem Begriff von Tempel

*) Auch excerpierte, vgl S. 2, oben.

Digitized by Google

„nähern, wo man nicht sowohl Unterricht ertheilte, als vielmehr nur „durch Opfer und Gebet die Gottheit zu verehren suchte.

„In den protestantischen Kirchen ist daher die erhabene Baukunst „im Grunde zweckwidrig, und wo sie stattfindet, macht sie einen un„gewohnten Eindruck. Bei einer katholischen Kirche hingegen erwartet „man, nach den mehr sinnlichen als spekulativen Religionsbegriffen, „auch mehr in die Augen fallende Pracht, welche mit diesen Begriffen „harmoniert. Für die südlichen Nationen scheint diese Pracht sogar „mehr Bedürfnis zu seyn, als für die nördlichen, und es scheint in „dieser verschiedenen Denkungsart mit seinen Grund zu haben, daß die „nördlichen Völker sich eher, als die südlichen zum Protestantismus „hingeneigt haben."

Hiermit könnten wir vergleichen PhS. 144: „Ich höre sie wohl, „die vernünftigen Weisen, die spotten und sprechen: ›Was soll der „Welt die todte, unfruchtbare Pracht? Im engen, ungeschmückten „Raume betet der Mensch so fromm, — und viele Dürftige . . . hätten „wir gespeiset . . . von diesen steinernen Schätzen.‹ — Ich weiß es wohl, „daß man der Kunst und auch der Religion es bitter verarget, wenn „sie in reicher, königlicher Pracht sich vor der Welt erheben. Es mögen „dies sehr festgegründete Gedanken der menschlichen Vernunft seyn, aber „doch sind es nicht die Gedanken der schaffenden Vorsicht", und 145: „drum schweige, menschlicher Witz, und laßt euch bezaubern, ihr frommen „Sinnen, von der erhaben-übermüthigen Pracht." Was bei Moritz jedoch einfache Feststellung in der Natur der verschiedenen Völker begründeter Tatsachen ist, wird W. Anlaß zu einem Ausfall gegen die zu starke protestantische verstandesmäßige Nüchternheit.

Und wenn Moritz fortfährt: „Wenn man nun die Pracht der „Peterskirche als den Mittelpunkt betrachtet, wo einst die Schätze des „Erdbodens zusammenflossen, so steht sie da, wie ein großes Denkmahl „der monarchischen Religion, durch deren Alleinherrschaft nur dies „Wunderwerk emporsteigen konnte, wodurch das delphische Heiligthum „und Ephesus Tempel verdunkelt wird", so konnte dies in W. wohl mancherlei Gedanken erzeugen: „Schätze des Erdbodens" — „irdische Schätze" (PhS. 145) sind es, die die Erde allein als „würdige Gefährten für Größe und Erhabenheit" bieten kann; und in anderem Zusammenhang: „Schätze des Erdbodens" — „armselige kleine Metallstücke, die sie" („die

Digitized by Google

Statthalter Christi") von ihren todten, stillen Schatzkammern in die Welt „streuten", haben „ein so geistreiches Wunderwerk von so unerschöpf„licher Schönheit und Erhabenheit für die Welt und menschliche Würde" eingetauscht (PhS. 140 f.); „ein Denkmahl der monarch. Rel." sagt Moritz, W. legt den Ton nicht auf monarchisch, wie Moritz, er empfindet es nur als Denkmal der Religion überhaupt, als Menschenschöpfung „höherer Natur als das Geschlecht seiner Schöpfer", das „sie mit der Gottheit, die ewig aus" seinen „Mauern spricht", umhüllt, als sichtbare Erscheinung der „göttlichen Kräfte" zugleich in „Religion und Kunst", als „mächtig-großes, sinnliches Bild der schönen Regel„mäßigkeit, der Festigkeit und Zweckmäßigkeit, dieser Angeltugenden, „und allgemeinen Ur- und Musterbilder in der menschlichen Seele", wie er es PhS. 142 u. 143 schildert.

Auch das Bild der betenden Menge, „deren einsam umherirrende Andacht" „zu Einer vereinigten Flamme zusammenbrenne(nd)" als „würdiges Opfer" zur Gottheit emporsteigt (PhS. 144), kann hervorgerufen sein durch Moritz' oben schon citierte Worte „wo man . . . nur durch Opfer und Gebet die Gottheit zu verehren suchte."

Anm.: Im Februar 1793 lernte W. einen jungen Architekten kennen; „ich habe „eine Bekanntschaft gemacht, die mir nicht erfreulicher seyn konnte: mit einem jungen „Architekten, Gilly, den Bernhardi kennt. Aber jede Schilderung ist zu schwach! das „ist ein Künstler!! So ein verzehrender Enthusiasmus für alte griechische Simpli„cität! — Ich habe einige sehr glückliche Stunden ästhetischer Unterhaltung mit ihm „gehabt. Ein göttlicher Mensch." (Br. an T. IV. 259). In jener Zeit stand W. der antiken Kunst näher. Noch hier aber zeigt sich, obwohl er vom gotischen Gewölbebau spricht, die Nachwirkung jener Neigung und jenes Verkehrs, indem er im Wesen der Baukunst ideelle Eigenschaften entdeckt, die gerade die Antike vor allem erfüllte.

Gilly (der jüngere) war 2 Jahre älter als Wack.; er wurde der Lehrer Schinkels.

B. Das Ergebnis der Quellenuntersuchung.

Der Stoff ist durchweg keine Erfindung; in geringem Maße nur in folgendem:

Nr. 1: Der Beistand der Himmlischen in Form einer Traumerscheinung, ein uraltes christliches Motiv, ist hier glücklich angewandt

Digitized by Google

durch die Verbindung von Gemälde und Traumerscheinung, was allerdings nahe liegt in einem Aufsatze über einen Maler.*)

Nr. 3: Ein Jüngling Antonio (wohl nach Antonio Allegri da Correggio) hat von Kindheit auf einen recht eifrigen Trieb zur Malerei, macht langsam Fortschritte, sieht ein Gemälde Raphaels und ist entmutigt. (Apotheose, sieh oben S. 13). Brief an Raphael und Antwort.

Nr. 7: Wieder ein Traum; nur die Composition ist neu, die Teile des Traumes sind lauter alte, oft vorkommende Motive der Ritter- und Räuberromane im 18. Jahrh.**)

Nr. 12: Höchst einfache Rahmenerzählung, auch dieser überlegene Wissende — der italienische reisende Pater — ist Romaningredienz.

Sonst entnimmt W. den Stoff den alten Künstlerchronisten, für die italienischen Künstler vor allem Vasari, wie er selbst angibt, weiter, wie wir fanden, Bohm, Malvasia und Bellori, für Callot Félibien, und für Dürer Sandrart, den er gleichfalls nennt. Alle diese erweitert er stofflich durchaus nicht. Hervorzuheben ist, daß W. die alten Künstlergeschichten der künstlerischen Verwertung zugänglich machte; Goethes Benvenuto Cellini ist bloße Übersetzung einer Selbstbiographie. Ganz neu ist die Heranziehung deutscher Künstler. Einzuschränken ist dies aber dahin, daß W. selbst diesen Stoff nicht als Erzählungsstoff benutzte, so gern und gut er stellenweise erzählt (Piero, Francia). Der Stoff ist ihm Beispiel oder Beleg für seine Ideen. Jeder Künstlergeschichte schickt W. eine Einleitung allgemeinen Inhalts voraus, die auf die Bedeutung der Geschichte hinweist. So will die Geschichte von „Raphaels Erscheinung" zeigen, daß der Künstler seine Ideale „durch göttliche Eingebung" erlange; der Tod des Francia soll die Gewalt des Enthusiasmus, die der heutigen Welt unglaublich erscheint, beweisen; Leonardos Leben wird erzählt als das Muster in einem wahrhaft gelehrten und gründlichen Studium der Kunst u. s. w. Der Schüler und Raphael ist nur der Form nach erzählend und gehört inhaltlich zu den rein theoretischen Stücken. Die Peterskirche ist ein Hymnus.

Welche **Ideen** will Wackenroder nun hier vertreten?

*) Über „artistisch religiöse Visionen" verweist A. W. v. Schlegel in seiner Kritik der Herzensergießungen in der Jenaischen allgem. Litteratur-Zeitung (Werke ed. Böcking Bd. X, p. 363) auf Goethes Benvenuto Cellini. Eine Beziehung dazu findet sich nicht.

**) Z. B. Grosses Genius.

Digitized by Google

Zunächst ist festzustellen, wie W. von vornherein dem Reiche, dem seine Ideen angehören, der Kunst, gegenübersteht: als ein Jüngling, in dem das Charakteristische seiner Kunstanschauung noch in der Entwickelung steht; von Natur nicht heftig zur Selbstproduktion drängend, dagegen mit Lust treu empfangend und seiner Natur gemäß notwendig gestaltend; und schließlich notgedrungen ein Dilettant, durch Vaterhaus, Gesellschaft und, später, unbefriedigende Berufspflichten eingeengt, daher naturgemäß beschränkt und doch aus innerm Drang hingewiesen auf allgemeine Gefühlsurteile über das Wesen der Kunst eher als auf durchdenkende kritische Auffassung der Einzelheiten zu allmählicher Abrundung und Vertiefung der Gesamterkenntnis. Wir dürfen daher W. nicht mit den späteren dilettantierenden Romantikern zusammenwerfen, denen der Dilettantismus nur Stoff zu poetischer Produktion bietet, wie Tieck in reiferen Jahren. W. hat ein Interesse an der Kunst als solcher.

Was sah Wackenroder? Daß er Nachbildungen fleißig besah, wissen wir von Fiorillo; er kümmerte sich aber auch um die Originale. Die Galerien von Pommersfelden, Cassel und Salzdahlum besuchte er öfter, Dresden vor allem 1796; in seiner Heimat konnte ihm das meiste die Kgl. Bildergalerie in Potsdam bieten, vieles auch die Gemäldegalerie im Kgl. Schlosse zu Berlin.*)

*) Seine erste Bekanntschaft mit Raphael machte W. seiner Meinung nach in Pommersf.; allgemein wurde damals das Madonnenbild, das die Freunde dort sahen, für raphaelisch gehalten. In Potsdam kann er den Christuskopf m. d. Dornenkrone u. mehrere h. Familien gesehen haben (vgl. Fr. Nicolai, Beschreibung der Kgl. Residenzstädte Berlin u. Potsdam. Berlin 1786. Th. III). Die Sixtinische Madonna in Dresden nennt W. nicht, die Transfiguration aber (PhS. 108) sah er in Salzd. (vgl. d. Verzeichnis der Herzogl. Bildergallerie zu Salzthalen, Braunschweig 1776). Weitere Italiener zeigte bes. Dresden (vgl. d. Katalog der Dresdner Gallerie von 1771; dazu Karl Woermann „Goethe u. d. Dresd. Gallerie", Kunst f. Alle XIV 1899): Corregios große Altartafeln, Tizians Zinsgroschen u. a., Leonardos Bildnis des Herzogs v. Mailand, ferner 2 Perugino und 1 Francia, viele Carracci und in Nr. 12 behandelte Maler; auch 1 Sebestian von Caravaggio, der auf W's Schilderung (PhS. 78) zu passen scheint. Berlin: Correggio, Sarto, Leonardo (Christus b. Martha u. Maria, 1 Maria m. d. Kinde) Domenichino. Von den Bildern Dürers, die W. in Dresden sah, war nur das Bildnis des Barend von Orley echt; welche von den 5 in Salzd. echt waren, weiß ich nicht. In der Kgl. Kunst- und Naturalienkammer in Berlin befand sich Dürers Geschichte Simsons in Holz (a. a. O. Th. II). Pommersfelden hatte die Himmelfahrt Mariä, 1 Dreieinigkeit und Adam u. Eva. Vor Allem wird W. auch in Nürnberg, in der Lorenzkirche und der St. Rochuskapelle Dürersche Bilder gesehen haben (vgl. Nagler, Künstlerlexikon). Von Mengs konnte W. in Dresden Einiges sehen. In Cassel sah W. die Niederländer, von denen auch Berlin und Salzd. schon Bemerkenswertes besaßen.

Digitized by Google

Leider ist ein unvollendeter Aufsatz W's über Rubens*) verschwunden. Rubens muß also Eindruck auf W. gemacht haben, aber welchen? Gerade dieser Aufsatz hätte uns vielleicht viel Aufschluß darüber gegeben, wie Wackenroder sah**), und das ist die wichtigere Frage. Jedenfalls naiv: einerseits stark stofflich und gemütlich interessiert, andererseits aber auch unvoreingenommen. Weder mit dem Anspruch des Kunsthistorikers und Kritikers, noch auch mit dem des „Kunstverständigen" tritt er vor die Bilder, sondern als Mensch, der Eindrücke empfängt. Zur Ergänzung und aus Liebe zu der alten Kunst greift er zu den Büchern der Chronisten. Und da tauchen ihm zunächst Ideen auf, die aller Kunst zu Grunde liegen und die in W. selbst schon schlummerten; für sie brauchte er keine Quellen: Vas., Bohm 2c. boten wirklich mehr nur Biographien und begeisterte Schilderungen von Kunstwerken als Kunstansichten. Daneben liest W. moderne ästhetische und kunstgeschichtliche Schriften und Zeitschriften (bez. Dichtungen: Goethe): Winckelmann, Mengs, Moritz, Ramdohr, Quad, Murr, Sammlung vermischter Schriften 2c. Hier sieht er seine Ideen, die ihm mehr wie Ahnungen und Gefühle aufstiegen, erörtert: teils ihm conform, und er nimmt die Fassung seiner Ideen dort, oft dadurch belehrt oder angeregt zu tieferer Erkenntnis, dankbar an; teils aber zerpflückt und einseitig, und er verfolgt diese ihm selbst eigene Idee (vgl. S. 37); teils auch angegriffen aus dem Geiste der ihm widerlichen Aufklärung der Aelteren, „welche die ganze Welt gern in Prosa auflösen möchten" (PhS. 21), oder Zügellosigkeit und Leichtigkeit der Modernen (6 f). Aber während er eingeht auf diese verschiedenen kritischen Erörterungen, fühlt er die zarten Blüten seiner frisch empfundenen Ideen rauh berührt, und er spürt die etwas robuste und gefährliche und auch die häßliche Seite der Kritik. Gegen diese, die bloße Lust am Sezieren, richtet er das Anathema seines harmonischen Empfindens***); die Gefahr („Vergleichung ist ein Feind des Genusses" 72) fürchtet er, deshalb meidet er auch die robuste, wenn auch gesunde Seite der Kritik. Und doch, wo er auf sie eingeht — ungeschult, daher nicht konsequent — kommt er ihrem Verständnis mählich näher.

*) Minor, T. u. W., p. 4.

**) Etwa im Vergleich zu Heinse in den Gemählbebriefen (Teutscher Mercur 1776, 3 u. 4; 77, 2 u. 3).

***) So gegen Ramdohr vgl. S. 4 f.

Digitized by Google

In der „Größe des Michelangelo" sagt W.: „Es ist nicht genug, „ein Kunstwerk zu loben: es ist schön und vortrefflich; denn diese „allgemeinen Redensarten gelten auch von den verschiedenartigsten „Werken; — wir müssen uns jedem großen Künstler hingeben, mit seinen „Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen, und in seiner „Seele sprechen können: das Werk ist in seiner Art richtig und wahr." (100). PhS. 47 hieß es noch: „Drum haben die alten Chronikenschreiber „mich sehr weise gedünket, wenn sie ein Gemählde bloß: ein vortreffliches, „ein unvergleichliches, ein über alles herrliches nennen; indem es mir „unmöglich scheint, mehr davon zu sagen." Die Wechselbeziehung des Kunstwerks und des Künstlers ist durchaus das treibende Element in W's Kunstbetrachtung. In den Bildern spricht das Künstlergemüt zu ihm. Aber während sie ihm bisher eine selbstverständliche schöne Eigenschaft des Bildes war, wird sie ihm jetzt ein Kriterium in der Anschauung. — Daß der Unterschied der Künstler nicht notwendig graduell ist, und daß Raphael und Dürer, Raph. und Leonardo, so verschieden sie sind, alle drei die Schönheit darstellen, ist ihm immer ein unantastbarer Satz gewesen. Aber hier ist der sonst verhaßte Vergleich bei Raph. und Michelangelo die Brücke zum tieferen Verständnis. (101). Eine Natur wie Mich. steht W. von vornherein nicht nahe, er versucht sich diese Größe nahe zu bringen. Daher haben wir hier keine innere Verarbeitung und Wiedergabe Vasarischer Berichte, wie sonst, sondern eine lange wörtliche Uebersetzung und eine Schilderung des einen großen allgemeinen Wesensunterschiedes von Raph. und Mich., des prophetenhaften Eindrucks des gewaltigen Buonarotti: So beginnt der Knabe mit ihm bekannt zu werden. Eine technische Kritik der Bilder giebt W. freilich nirgends. Dürfen wir aber sagen, daß dem die wirkliche Schönheit eines Bildes verschlossen bleibt, der nicht in erster Linie nach den Einzelgründen dieser Schönheit fragt, sondern wieder und wieder staunt über die wundertiefe Wirkung? Weil diese zu seiner Zeit vergessen ward über jenes Fragen, deshalb schrieb W. seine „Herzensergießungen", als einer der romantischen Wegweiser zur einfältig göttlichen Tiefe zurück.*)

*) Was W. für kunstliebende Laien, ward bald darauf Ph. O. Runge (Hinterlass. Schriften, Hamburg 1840, Th. I. p. 1—16) für die ausübenden Maler; er weist dem natürlich auch in seinem — im Ursprung W. nahverwandten — System der Technik

Digitized by Google

Im engen Zusammenhang damit steht W's Forderung der „Toleranz und Menschenliebe in der Kunst." Die Nebeneinanderstellung ist schon bezeichnend. Der Künstler ist ihm ein Mensch, ein Freund (vgl. PhS. 110f., 123f., 70f.); überall sehen wir W's Arbeitsweise von diesem Gefühle getragen. Da ist so vieles, was ihn herzlich freut, und das liebt er (PhS. 15). Und es „muß auch mehr als eine Liebe in der Brust des Menschen wohnen können", schließt er kühn (61) aus der großen Mannigfaltigkeit der vielen Teile dieser selbigen Erde und erinnert uns wieder — fast — an Heinse. Die Opposition bringt ihn zum Nachsinnen: Leon. stellt er als Muster hin, und doch hat auch er seinen Liebling, Raphael (PhS. 45 f). Nun sucht er in Nr. 6 sich klarer zu werden, er leitet seine Toleranz von dem einen Schöpfer und der mannigfaltigen Natur ab (52f.) und kommt zu dem Goetheschen Begriffe des Gemäßseins (56) wie zu der Schillerschen Scheidung der „allgemeinen ursprünglichen Schönheit" und dem „Abbilde" (59). So kann er wieder zu seinem Satze zurückkehren: „Es ist doch eine köstliche Gabe ... zu lieben und zu verehren"; er hat auch hierin seinen Maßstab gefunden.

Dies Alles ist an sich nicht neu und erhält seine Form nur durch die Opposition. In dieser tritt aber eine W. mehr eigentümliche Idee hervor, die Beziehung von Kunst und Religion. Sie ist die Quelle der romantischen Vermengung von Kunst und Religion. Die romantischen Ideen haben vielfach die lautersten Quellen, aber das Wasser hat seinen eigenen leidigen Weg genommen. Hier haben wir solchen lautern Quell.

Wir dürfen W. nicht mit denen zusammenbringen, die die Kunst in den Dienst der Religion oder Ethik stellen. Es ist ganz seine Anschauung, daß die Kunst keine Moraltendenz haben darf, wenn wir auch auf den dahinzielenden Ausspruch in seinem schülerhaften Aufsatz über Hans Sachs*) nicht viel geben dürfen. Wenn er dennoch überall reli-

die Stelle an, die W. zweifellos gebilligt hätte. Wie sich W's Abneigung gegen die Kritik zu seiner religiösen Kunstanschauung verhält, geht aus der später folgenden Analyse der letzteren hervor. Hier sei nur eine Briefstelle angeführt (Dez. 1792 Br. an T. 235): bei der Juristerei sei ja Kritik nötig, aber das edelste Bestreben sei sie nicht. „Nur Schaffen bringt uns der Gottheit näher; und der Künstler, der Dichter, ist „Schöpfer. Es lebe die Kunst! Sie allein erhebt uns über die Erde, und macht uns „unsers Himmels würdig." — Das ist die Aversion eines künstlerisch fühlenden Menschen gegen den bloß verstandesmäßig urteilenden. (Vgl. ferner PhS. 5f. u. 92).

*) Vgl. Neues Jahrbuch der Berliner Gesellschaft f. dtsch. Sprache und Alterthumskunde, Berlin 1835.

Digitized by Google

giöse Motive, religiöse Zwecke, religiöse Wirkungen sieht, so ist das ursprünglich nur eine Erscheinung davon, daß sich für ihn das ganze innere und äußere Leben in Religion auflöst, nicht im positiven Sinne, sondern im Sinne des einfachen Lebens, im Sinne Schleiermachers, dessen Idee er unbewußt schon fühlt, denn sie lag in der Zeit*), der schlechthinnigen Abhängigkeit.**) Religion ist ihm so wenig Zweck, wie man das Leben einen Zweck nennen könnte.***) Aehnlich, nur in realerer Form, ergeht es dem jungen Schiller. Daher findet sich auch W. in Schillers Philos. Briefen zum Teil wieder.

So bezieht W. alles auf die Religion. Auch die Kunst nimmt eine Stellung zu dieser Lebensansicht ein, sie ist eine der beiden höchsten Sprachen Gottes (vgl. Nr. 8).†)

Daher haben die alten Gemälde sein Gemüt „mehr gesäubert", und seinem „inneren Sinne tugendseligere Gesinnungen eingeflößet, als „Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen." (78). So ist die Malerkunst eine „treue Dienerin der Religion" (119). Und so kann die Ausübung der Kunst „eine heilige Bußübung" sein, wie dem frommen Fra Angelico (120): „Jedesmal, bevor er zu mahlen anfing, pflegte er zu beten." Die Kunst „zeigt uns das Unsichtbare, „ich meyne alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt" (79). „Göttliche Eingebung" (43) ist wirksam bei der „Künstlerbegeisterung", sie ist daher ein „heiliges Wort" (5). Die großen Künstler hat, „der Himmel auf die Erde gesetzt" (16). Freilich sind sie „Menschen wie wir andre gewesen" (106). Aber in „vorigen Zeiten", im 16. Jahrhundert, zu dem sich W. zurücksehnt, war „die Religion den Menschen das schöne Erklärungsbuch" des Lebens (125),

*) Vgl. Dilthey, Leben Schleiermachers.

**) „Ein solches stilles, abhängiges Leben führen, da man in keiner Stunde „vergißt, daß man nichts anders ist als ein Arbeiter Gottes, dies heißt den sichersten „Weg zur Glückseligkeit gehn.". (PhS. 133).

***) „Ich habe meine Rede angefangen von Ihm, und ich kehre wieder zu Ihm „zurück: — wie der Geist der Kunst, — wie aller Geist von ihm ausgeht, und durch „die Atmosphäre der Erde, Ihm zum Opfer wieder entgegendringt." (PhS. 59).

†) „Sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und be„wundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes „Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird." (PhS. 77.)

Digitized by Google

besonders den Künstlern, denen daher ihre Kunst, „ohne daß sie es selber wußten, ein geheimnisvolles Sinnbild ihres Lebens seyn" mußte (128).

So sieht W. zu den alten italienischen Malern auch wohl „wie zu Heiligen in der Glorie" hinauf (29), die „unter der besonderen Obhut des Himmels stehen", wie er an Parmeggiano (119) zeigt, an Callot (116 f.), Raphaels Madonna della Spasimo (107) und Leonardo (39). Demgemäß ist der Ort, an dem die Kunst gepflegt wird, eine „geweihte Stätte" (62), und W. spricht vom „Tempel der Kunst", mit ihren „Altären", und Kunst ist Gottesdienst. (Vgl. auch PhS. 54). Den „Genuß der edleren Kunstwerke" vergleicht er „dem Gebet", und er schildert solche Gebetsstunde.*) Alles faßt er schließlich zusammen in dem Satze: „es ist „mir eine sehr bedeutende und geheimnisvolle Vorstellung, wenn ich sie" (Religion und Kunst) „zweyen magischen Hohlspiegeln vergleiche, die mir „alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauber„bilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und „verstehen lerne." (138) **)

Wackenroder gehört zu denen, die noch fühlen, daß sie Gottes Kinder sind, und daß jeder Beruf, sei es Theologie, sei es Kunst, nur ein Handwerk im höheren Sinne ist.***) Den Hinweis auf diesen höheren Sinn fand W. bei Schiller und Goethe direkt (Phil. Br. u. Baukunst) und indirekt (in ihren Dichtungen). Was seiner Idee aber das, für Tieck besonders, Bedeutungsvolle gibt, ist die Gestalt, in der sie auftritt: als ein naiver Glaube, als etwas Selbstverständliches und Notwendiges, durch nichts bedingt und hervorgerufen als durch sich selber und dabei alles andere bestimmend. Das lag in W's ganzer mehr weiblicher Art; Schiller war zu männlich vordrängend (in den Phil. Brf. dazu noch philosophierend mit sich selbst im Kampf), bei Goethe trat das Religiöse nur verschleiert hervor (in der Baukunst hervorgerufen durch den Enthusiasmus). In Wackenroder offenbart sich Tieck die einfältige kindlich fromme Menschenseele, nackt und bloß, wie das Jesuskindlein den Heiligen in Visionen auf den alten

*) „Harret, wie beim Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels „euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit „den Werken der Künstler zu Einem Ganzen vereinigen" p. 93, ferner p. 95.

**) Über das Symbolistische und Allegoristische bei W. haben wir schon gesprochen (Nr. 8).

***) Wölfflins Urteil (a. a. O. p. 71) ist wohl wieder auf ein Mißverstehen W's zurückzuführen.

Digitized by Google

Bildern. Man scheut sich anzurühren und sieht nur hin und möchte etwas haben von dieser Reinheit und seligen Ruhe. Zum ersten Male erhielt der seines Phantasienreichtums überfrohe und doch gequälte, zu bloßer künstlerischer Veräußerung seiner Phantasien überstürzt vordrängende Tieck den so nötigen und auch langsam, freilich erst viel später reife Frucht wirkenden Antrieb zur Selbstbesinnung auf die tieferen Quellen der Poesie, deren Flußbette nur die Phantasiespiele sind.

Wir haben hiermit aber nur den Grundzug der Wackenroderschen Idee. Dieser tritt manchmal in einem Gewande auf, das verhängnisvoll ward für die späteren Romantiker, die das Kleid für den Kern nahmen. Wackenroders Religiosität bewegt sich natürlich in biblisch-christlichen Sphären. In einfältig praktischer Frömmigkeit ist er aufgewachsen*), ein Anlaß zur Kritik liegt für ihn gar nicht vor, weil sein von Natur religiöses Gemüt alles Äußerliche gleich auflöst zu inniger „weisheitsvoller" Bedeutung.

So kommt er auch bei Wundergeschichten gar nicht gleich zu der Frage: ist das möglich? oder: ist das historisch wahr? Eine Seele steckt in allen Dingen, und ein Sonntagskind hört sie sprechen. Wie ein Kind glaubt W., die Anekdote mit Burgsdorffs Hund ist bezeichnend;**) auch die Heiligenlegenden glaubt er so. Daß dieser Glaube uns aber nirgends fremd und äußerlich apodiktisch entgegentritt, erklärt sich eben aus seiner Quelle. In dieser kindlichen Gläubigkeit faßt er überhaupt alles auf, was die Chroniken überliefern. Aus allen Dingen „Gold zu ziehen", ist seine Art, wo nur die Möglichkeit offen ist (z. B. bei Francias Tod).

Durch die lieblose Kritik läßt sich das Kind leicht mit der Illusion das Ideal rauben, das in ihr das eigentlich Wesentliche war. Zunächst neigt es dazu, das äußerlich Illusionäre festzuhalten als echt. Jenes konnte W. nicht widerfahren, weil er tief innerlich religiös war; dieses scheint er doch zu versuchen (vgl. Raphaels Erscheinung und die Mad. della Spaf.), aber ohne das Wesentliche in den Hintergrund zu drängen. Wir haben sonst keine direkten Belege; Francias Tod gehört nicht zum Wunder im prägnanten Sinne. Wir sehen hier aber W. wieder ganz in der Entwickelung. Die Analogie mit seinem Streben

*) Siehe später bei Berglingers Leben.

**) Vgl. Köpke I. p. 177 ff.

Digitized by Google

und Fortschritt in der Kritik der bildenden Kunst und die tiefe, unzerstörbare Religiosität läßt hoffen, daß er die rechte Stellung durch die Kritik hindurch wiedergewonnen hätte. Eine entschiedene Neigung zum katholischen Wunderglauben ist noch nicht vorhanden, dagegen die Möglichkeit, hervorgerufen durch den Gegensatz der Modernen, nicht ausgeschlossen. Von hier aus ist auch W's vielberufener Satz „Aberglaube ist besser als Systemglaube" (58) zu beurteilen, der in seinem Zusammenhange völlig berechtigt ist und auf keine gefährlichen Consequenzen hindeutet.*)

Dazu kommt nun sein harmonisches Wesen, dem Herz und Sinne unbewußt eins sind, und das die Wechselbeziehung zwischen Natur und Menschenseele innigst empfindet, um so mehr der Kunst, der schönen Mittlerin, zugänglich. Dies läßt ihn ganz natürlich die größte Freude empfinden an den alten Künstlergeschichten, — bei denen er auch die Tradition und konfessionelle Gewohnheit übersah, — wo er Alles das fand, was die aufklärerische oder leichtsinnige Gegenwart nicht bot. Und diese Freude und diesen Gegensatz spricht W. aus. Das ist wieder die Quelle, in der die Konfession gar nicht in Frage kommt. Ein einziges Mal haben wir einen Vorwurf gegen die Protestanten bemerkt („Peterskirche"), aber nur aus jenem herz- und sinnenfreudigen Wesen heraus.**) So liebt W. die alte Kunst mehr als die neue, als Denkmal jener herrlichen Zeit. Und jene Kunst nahm zum Vorwurf hauptsächlich Stoffe aus der heiligen Geschichte; das stand so in Einklang mit dem Empfinden der Künstler, während die Modernen diesen Einklang, wie jede religiöse Tiefe, gänzlich entbehrten und die Kunst „zum Spielwerk der Sinne" (64) machten. Was war natürlicher, als daß W. diesen Stoff in der Tat als den fruchtbarsten und herrlichsten anerkannte, zumal er seinem kindlich frommen Gemüte der konformste war? Nur an zwei Stellen finden wir einen direkten Hinweis auf diesen Punkt: PhS. 136 und 119 (veranlaßt durch Vas.). Auch hier keine systematische Forderung katholisch-religiöser Malerei, aber auch hier die Möglichkeit durch den Gegensatz der Modernen.

*) Vgl. Klee I. p. 28.

**) Daß W. durchaus nicht katholisieren will, zeigt eine gegensätzliche Stelle (92): „Der ist dem Himmel nicht wohlgefällig, der ... seine Frömmigkeit prahlend nach den „Kugeln des Rosenkranzes abmißt."

Digitized by Google

Mit der Idee der Vermengung von Kunst und Religion sind wir auf die spezifisch romantischen Ideen gekommen. Schon in ihr zeigt sich die Verschmelzung von Kunst und Leben, natürlich Wackenroderschem Leben*). Ebenso die Kunst als Sinnbild des Lebens, was Fr. Schlegel systematisierte, und als Quelle der Neigung zum Mittelalter, bei der die persönliche Anregung durch den Besuch Nürnbergs hinzukam. Hieraus entspringt auch schon bei W. die Liebe zur vaterländischen Kunst. Der junge Goethe (Baukunst) geht voran. Von Einseitigkeit ist W. jedoch völlig freizusprechen. Er hebt die alte Kunst der italienischen gegenüber nur hervor, um Verwahrung einzulegen dagegen, daß nur Italien die wahre Kunst habe (PhS. 61, 69, 72), und daß man nur auf Technik, und nicht auch auf die Seele des Kunstwerks sehe (66). Dennoch ist ihm nicht Dürer, wie Brandes**) erklärt, der liebste Künstler, sondern ausgesprochener Weise Raphael. „Das aber kann ich „freylich nicht verschweigen, daß mir nachher bey den Werken der beyden „Mahler immer so wie in jenem Traum zu Muthe war, daß ich „nämlich bey denen des Albrecht Dürer wohl manchmal mich daran „versuchte, ihr ächtes Verdienst jemand zu erklären, und über ihre Vor„trefflichkeiten mich in Worte auszubreiten wagte; bey den Werken „Raphaels aber, immer von der himmlischen Schönheit so überfüllt und „bedrängt ward, daß ich nicht wohl darüber reden, noch jemandem deut„lich auseinandersetzen konnte, woraus mir überall das Göttliche hervor„leuchte" (72). Und dann folgt: „Aber ich will jetzt meine Blicke nicht von Dir abwenden, mein Albrecht". Und überall steht Raph. im Vordergrund: in Nr. 1 u. 3, in denen er das Thema bildet, Nr. 12, in dem er die Reihe der Künstler eröffnet, Nr. 2, wo er den Sieg über Francia davonträgt, Nr. 4, wo W's Auge doch auf Raphael wieder fällt als das Abbild der Venus Urania, Nr. 11, wo er neben Michelangelo gestellt wird, ohne daß diesem die Krone zufällt. Warum aber Raph. ihm lieber ist, weiß W. nicht; gegen einen Wertunterschied sträubt er sich.

Der alte seit Renaissance und Reformation immer wiederkehrende Gedanke: dem Genie freie Bahn, zeigt sich bei W. noch fast frei von romantischer Färbung; nur wo Berglinger anklingt, treffen wir ihn

*) Bei Novalis mußte die Verschmelzung anders aussehen, und wieder anders bei Tieck.

**) Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrh. II, 1887, p. 145.

Digitized by Google

überhaupt, PhS. 30 als einfachen Grundgedanken, 35 f. mit ganz leiser romantischer Färbung. Ebenso die Flucht vor der Wirklichkeit nur einmal. B. herrscht noch durchaus nicht. Daß die Kunst sich nicht lernt, betont W. in keiner anderen Weise als Mengs und Goethe. Von romantischen Folgerungen keine Spur, im Gegenteil dringt W. auf emsigen Fleiß und Studium (Nr. 4) und befolgt dies selbst im Leben. Die Universalitätsidee äußert sich bei ihm als Liebe zur Kunst in jeder ihrer Arten (Toleranz, 31) und in jeder national bedingten Form (61); ferner in der Erkenntnis des Verwandten in den Künsten (39) und gegenseitiger Unterstützung (43), hier taucht die Quelle der romantischen Idee eben auf. Daß aber W. durchaus Sinn für die Grenzen der Künste zeigt, sehen wir PhS. 35.

Tiefer in die Quellen romantischer Ideen führt uns die Idee des Unbewußten und die Art des Erkennens bei W. PhS. 32 sieht er das Unbewußte begründet in der Natur der Dinge. Deutlicher ist die Einleitung zu Nr. 9. Sie ist echt romantisch, nicht sowohl, daß W. diese Gedanken kommen, sondern wie; es sind keine Gedankenergebnisse, sondern eben nur ein „Rege werden" von Gedanken, ein Nachsinnen den Geheimnissen des Lebens; die Ahnung erschließt und führt, und der Schluß ist wieder eine Ahnung, eine offene Frage*). Und das ist dem Romantiker auch schon ein großer Gewinn, der größte, dieses Ahnen**). Bei W. ist dies aber noch nicht ein bequemes Resignieren und wohlgefälliges Träumen, noch stellt er es hin als eine neue philosophische Art des Denkens und der Erkenntnis; W. zeigt durchaus Streben und der an ihm hervortretende romantische Zug entspringt ihm aus religiöser Demut und jünglinghafter Bescheidenheit. Es ist die Natur des Jünglings, daß er überall Fragen sieht auch bei fortschreitender Erkenntnis, und ebenso ist es seiner Natur entsprechend, daß er nicht jedem Dinge bis zum letzten Grunde folgen kann, sondern die Fragen offen läßt für eine Weile. So ist auch hier wieder die reine einfältige und doch so tiefe Natur die Quelle der Romantik.

Als das, was neu und befruchtend für Tieck sein konnte, ergibt sich also der Hinweis auf die ursprünglich religiösen Quellen aller Kunst

*) Vgl. auch p. 45 f.

**) Vgl. p. 82 f. und p. 46.

Digitized by Google

und die spezifisch Wackenroderſche ſelbſtverſtändliche Art organiſcher Entwickelung und Produktion. Sie prägt ſich vollends darin aus, wie Wackenroder ſein Quellenmaterial **formell** handhabt.

I. Verhältnis zur Quelle. Seit A. W. v. Schlegel nennt man Wackenroders Standpunkt der Quelle gegenüber treue Nacherzählung. Das iſt dahin einzuſchränken, daß die Erzählung nur Nebenzweck iſt. Danach beſtimmt ſich ſein Vorgehen. Wörtliche Abſchrift oder Überſetzung zuſammenhängender Partieen findet ſich nur zweimal, PhS. 98, vgl. S. 52, und 131, vgl. S. 60 f. Andererſeits entfernt ſich Wack. am weiteſten von dem Wortlaut ſeiner Quelle, wo er bloß berichtet, ſei es tatſächlich Wichtiges: Giotto 115, Lippo Dalmaſio 120, Vaſari und Michelangelo 100; oder Nebenſächlich-Biographiſches, das aber doch zu erwähnen nötig war, vgl. S. 32, Anm. 2, oder wo ein kurzer Überblick dem Zweck Wackenroders genügt, vgl. S. 51 oben. Im Übrigen finden wir Kürzungen, Auslaſſungen, Änderungen und Erweiterungen am Quellenmaterial.

1. Kürzungen. Berühren ſich mit den bloßen Berichten. Es kommt nicht auf die tatſächlichen Einzelheiten an, aber auf einen zuſammenhängenden auswählenden Bericht, der die Bedeutung der Einzelheiten hervorhebt: vgl. S. 21 und 27; ſo auch ſetzt er das Allgemeine für den beſonderen Fall, p. 14: „die ital. Fürſten u. H." für den Herzog v. U., vgl. S. 8 f.; ferner einzelne einfache Zuſammenziehung: „ſinnreicher Dichter" ſtatt „weil L. nicht nur gute Verſe machte", (p. 37 f.). Bei der Schilderung von Leonardos Meduſenkopf ſehen wir das zarte reinliche Gefühl Wackenroders als Grund der Kürzung, vgl. S. 23.

2. Auslaſſungen. Bloß Biographiſches und Kunſthiſtoriſches fällt weg, wo es zum Zwecke unnötig iſt: die Erwähnung des Kardinal de Pucci, vgl. S. 10, der Grund, warum Leon. nach Frankreich ging, die Einzelheiten bei dem Bilde vor Florenz uſw., vgl. S. 32 oben. Aus Kompoſitionsgründen: die politiſche Anſpielung bei Vaſari auf die Rückkehr der Medici, vgl. S. 49 f., die Beſchreibung des Bildes, vgl. S. 55. Zu beachten iſt, daß Wack. nicht willkürlich ausläßt, um dadurch Tatſachen zu fälſchen. Auch hier finden wir denſelben Standpunkt wie bei den Ideen. Wenn er „a più bassa" ausläßt, vgl. S. 59 oben, und von Pieros Frömmigkeit nicht ſpricht, vgl. S. 50, ſo ſind das nur Auffaſſungsänderungen. Aus einer gewiſſen ſchamhaften Zart-

Digitized by Google

heit läßt er nelle cose d'amore fort, vergl. S. 59 oben. Ebenso steht es auch mit den

3. Änderungen. Aus reinlichem Gefühl, p. 36: altes Gemäuer statt beschmutzte Mauern; aus liebevollem Verstehen, p. 83: eigene Lebensart statt bestiale; vertiefend und veredelnd auffassend, p. 38: außer seinem Wege statt Profession, p. 38: ehrwürdige Bildung statt wol gebildet, Antlitz, das man lieben und verehren muß, statt schön; psychologisch ausmalender, p. 42: trockene und leere Ernsthaftigkeit statt Melancholie, p. 84: halb verrückt statt noja; oder rein äußerlich, um stilistisch wirksamer zu gestalten, p. 41: indirekte Rede in direkte verwandelnd „Herr bin ichs?" vgl. S. 30, ausmalende Worte gebrauchend, p. 86: bewaffnet statt in mano, p. 86: langsam schleichend statt caminavano.

4. Erweiterungen. W. nimmt meist den Bericht seiner Quelle und schaltet frei mit den Worten, bald mehr, bald weniger davon benutzend, selbständig frei gruppierend und eigene hinzusetzend; hier können wir vor allem von Nacherzählen sprechen. Ziemlich eng anschließend ist z. B. die Schilderung von des alten Dürer Leben, für sehr — vor allem in der Gruppierung — selbständige Nacherzählung ist Beispiel die Schilderung von Francias Erschütterung durch die Sendung des Raphael, p. 18 f. (vgl. S. 11 f.). Oft malt W. einen einzelnen kleinen Satz weitläufig aus, ohne daß wir da von „eigener Phantasie" sprechen können wie bei Tieck. So p. 32: „dieweil derselbige eines fröhlichen Gemüthes war" (vgl. S. 21), Wack. stellt nur aus eigener Empfindung dar. Das ist ja eben das eigentlich arbeitende Element bei W.: die eigene Empfindung beim Lesen der Quelle. Die angeregte Phantasie tut nur mit. So zeigt sich's schon im Kleinen Schritt für Schritt: p. 30: „von der Natur zum Erbtheil bekommen" (vgl. S. 20), p. 33: besonders bei der Beschreibung der 2 Jugendbilder Leonardos (vgl. S. 21 f.), PhS. 133: beim Besuch des Caracci bei Domenichino (vgl. S. 57), PhS. 86: bei dem trionfo Pieros zeigt sich die Phantasie stark tätig (vgl. S. 48 ff.). Größere Zusätze sind teils aus dem Gesamtbilde der Quelle genommen und dienen zur Hervorhebung des Wesentlichen: p. 37 „Man sieht, wie ungemein . . . der Geist des L. . . . aus allen Dingen Geld zu ziehen wußte", p. 83: „seine Seele erfreute sich nie . . . zu ruhen", p. 34: „Also war er selber das größte Beispiel . . ."; oder sind Urteile und Allgemeinerörterungen, die sich direkt aus ihm

Digitized by Google

ergeben, und die den Gegensatz von Einst und Jetzt kennzeichnen sollen, p. 14 f.: „denn es war damals noch die Zeit . . ."; teils ergeben sie sich aus allgemeiner Kenntnis der Renaissance, natürlich selten, da Wack. an seinen Quellen schon mehr als genug Material hatte, p. 16: „Francesco lebte gerade unter der ersten Generation der edlen ital. Künstler"; teils vollständig eigene Urteile und Empfindungen, und dies ist das Häufigste und Wichtigste. Immer wieder sehen wir W. den Lauf seiner Quelle unterbrechen und seiner Freude, seinem Schmerze, seiner leisen Sehnsucht, seiner inneren Abwehr oder offenbaren Zurückweisung, seiner kindlich lebhaften oder bescheidenen oder warmherzigen Anteilnahme und seinen religiösen Gefühlen Ausdruck geben. Gewalt tut er seiner Quelle nicht an. Er sieht mit seinen Augen; sonst ist er treu, nur bindet er sich nicht an die Auffassung seines Quellenautors (vgl. S. 5 f.).

II. **Die Komposition**, die W. übt, ist einfach und gegeben. Der Gedanke, das Ganze einem Klosterbruder in den Mund zu legen, entstand erst, nachdem schon einige Aufsätze geschrieben waren (sieh später). Möglich daß Wack. sie nachträglich etwas zugeschnitten hat, etwa PhS. 64, wo die Stelle über Luther wie eingeschoben aussieht; im allgemeinen aber sind die Stücke ganz einheitlich geblieben; der religiöse und einfältige Ton, der den Gedanken wach gerufen, genügte für die Einkleidung. In den dann folgenden Stücken lag es nahe, den Klosterbruder stärker hervortreten zu lassen, aber es geschieht sehr einfach: der Bruder erzählt z. B. von seinen Empfindungen, wenn er aus der Klosterkirche in die Natur tritt und umgekehrt. Meist konnten wir vergessen, daß ein Klosterbruder spricht. Überhaupt ist die Komposition sehr einfach. Es sollen Empfindungen und Gedanken vorgetragen werden an der Hand der Künstlerbiographien; daher voran eine hinweisende Einleitung (vgl. S. 67); das übrige gibt die Quelle oder die durch den leitenden Gedanken gegebene Auswahl an der Quelle. Die selbsterfundenen Einkleidungen sind höchst bescheiden. Wo zwei Personen eingeführt werden (Raphael und der Schüler, die Mahlerchronik), finden wir nur die allgemeinste typische Charakterschilderung, soweit die einfachen Empfindungen sie nötig machen oder vielmehr selbst ergeben. In der Mahlerchronik ist hübsch durchgeführt, mit ganz kleinen Strichen, wie der alte erfahrene gereifte Mann sich mit mildem Lächeln belehrend zu dem staunenden gläubigen Knaben herabneigt.

Digitized by Google

Um so stärker tritt Wackenroders Kompositionsfähigkeit im Einzelnen hervor: vgl. Pieros trionfo (S. 46 ff); ferner: W. läßt schon mitten in der Schilderung von Francias steigendem Rufe Raphaels Namen anklingen (PhS. 15); dann steigt Francia noch höher, und wieder nennt W. Raphael und bringt ihn in erste Berührung mit Fr., p. 17 erreicht Fr's Ruhm seinen Höhepunkt, mit dem, was Cavazzone sagt. Das alles dient nur dazu, Fr's Stolz zu begründen; diesen betont Vasari gar nicht. V. erzählt chronistisch, W. empfindet; und erst dadurch wird die Geschichte wahr. Ebenso läßt W. bei der Sendung des Briefes und Bildes Fr. mehr darüber außer sich geraten, daß R. ihm „den Pinsel in die Hand giebt", als über die Sendung des Bildes selbst. Auch kommt der Brief eher als das Bild. Der Stolz wird aufs Höchste gesteigert und vermischt mit der sehnsüchtigen Freude, bald ein Bild des einzigen Gleich-Großen zu sehen.*)

III. Stil. Schon bei Wack. das Nicht-Genügen am Worte, das bei Tieck oft zu einer allen wirklichen Eindruck vernichtenden Verflüchtigung der Sprache führt und geradezu zum Kunstprinzip wird. W. empfindet fast Furcht vor dem Worte. Schon im ersten Briefe an Tieck, 1. Mai 1792, (Br. an T. IV. 171) klingt das durch: Schreiber u. Empfänger eines Briefes sähen jedes Wort notwendig durch eine gefärbte Brille. Und im Brfw. zeigt er sich auch manchmal unzufrieden, daß er etwas „nur falsch ausgedrückt, wie es öfters geht" (Jan. 93, Br. an T., IV. 242). Vgl. ferner Br. an T. IV. 225 u. 231.

Am ausführlichsten spricht sich W. darüber aus in seinem noch ungedruckten auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Brief an die Eltern über seine Reise mit Tieck von Erlangen aus ins Bambergische, der am 2. Juni 1792 beginnt**): „Leider werde ich immer mehr über-„zeugt, daß es unmöglich ist, durch Worte einem andern die getreue „Darstellung einer Gegend mitzutheilen, wie man sie beim eigenen An-„blick und zum Theil auch noch nachher hat. Wenn ich auch genau „aufzähle, was die Schönheit einer Aussicht ausmacht, Bäume und Felsen

*) Im Kleinen weise ich noch auf besondere Gruppierungen hin: PhS. 107 f. Raphaels Kindheit und Raphaels Tod im höchsten Glanze seiner Kunst, verbunden durch die liebevoll anteilnehmende Erzählung des Alten; ferner p. 84 „Große Freude empfand er . . .", p. 86 besonders wirkungsvoll (vgl. S. 49), p. 88 f. die letzten Gedanken Pieros.

**) Vgl. den parallelen Reisebrief Tiecks an Bernhardi bei Varnhagen.

Digitized by Google

„oder Wasser und Wiesen; wenn ich auch die Beschaffenheit, die Lage „und die Entstehung aller dieser einzelnen Gegenstände bestimme, so kann „ich doch nie die Idee der individuellen Gegend lebhaft erwecken, die „ich den andern vor die Augen bringen will. Ich kann durchaus nicht „die Höhe jenes Berges, die Breite dieses Wassers, die mannigfaltig „gestalteten und gefärbten Baumparthien, in Ihre Einbildung über„tragen; Maaß umd Zahl geben Begriffe, nicht sinnliche Vorstellungen, „und Vieles kann ich auch nicht einmal durch Maaß und Zahl aus„drücken. Das Charakteristische, das Colorit der Gegend erräth der „andere nie; er kann nichts als sich aus denselben Ingredienzen eine „neue Gegend zusammensetzen, die der wirklichen, wovon sie ein Bild „seyn soll, oft sehr unähnlich seyn kann. Die sinnlichen Schönheiten „fürs Auge können nur durchs Auge im Original der Natur, oder in „Nachahmungen des Pinsels, vollkommen empfunden werden." —

Hier ist also wieder Hauptgrund die Verschiedenheit von Sprecher und Hörer. Aber, es besteht überhaupt ein Mißverhältnis zwischen sinnlicher Schönheit und ihrer Wiedergabe durchs Wort. Diese Erkenntnis schuf die „Zwey Gemäldeschilderungen" (vgl. PhS. 47). Bezeichnend dafür ist auch die Anekdote von Annibale Caracci, „der die stumme Größe der Kunst recht inniglich fühlte" (PhS. 113). Der tiefste innere Grund, der zur Romantik führt, deutet sich schon in den Worten „stumme Größe" an. „Die Sprache ist eine große Gabe des Himmels", doch „das Unsichtbare . . . ziehen Worte nicht in unser Gemüth herab" (74). In der Kunst aber, wie auch in der Natur, spricht eben das Unsichtbare selbst zu ihm, der „Geist, der sich nicht in Worte fassen läßt" (1, vgl. 76). Dasselbe gilt erst recht von der Wiedergabe der noch zarteren Wackenroderschen Ideen. Wie nahe liegt hier die Folgerung: machen wir die Sprache also möglichst unirdisch, unkörperlich. Und auch W's Stil entspricht dem so weit, daß er sich immer scheut, dem Begriff einen festen Namen zu geben. Aber für W. war und blieb dies ein echtes Gefühl und ward kein Prinzip; daher ist die zaghafte Unbestimmtheit seines Stils etwas Passives und erscheint uns als *ihm notwendig*. Und das allein gibt einem Stil sein Recht.

Aber aussprechen möchte er sich nun doch, und in der schönsten Form. So leicht wie Tieck wirds ihm nicht und nimmt ers nicht.*)

*) „Du kennst meine Langsamkeit und Selbstkritik im Schreiben" (Jan. 1793, Br. an T. IV, 244).

Digitized by Google

Das hängt natürlich auch damit zusammen, daß W. noch Anfänger ist. Der wissende, unwissende Künstlerknabe prägt sich treu aus auch im Stile.

Da so weniges von W. erhalten ist, so können wir nur Einiges aufzeigen, was für den W., den wir schon kennen, bezeichnend ist.

1. Satz.

a) Partikeln. Denn steht zuweilen, wo der vorhergehende Satz keine Begründung fordert, W. aber eine Opposition empfindet, oft nicht gegen den eben ausgesprochenen, sondern nur gegen einen damit in Zusammenhang stehenden Ausspruch, z. B. p. 15 sagt Wack. von Fr.: „so konnte man immer mit Recht seine Werke zu den vornehmsten rechnen." Dann fährt er fort „Denn allerdings ist die Schönheit in der Kunst nicht etwas so armes . ."; es ist die bekannte Opposition gegen Intoleranz.

Besonders häufig steht denn in der noch schwächeren Funktion, um das Vorhergesagte zu erläutern (pp. 126, 135, 32, 94). Recht bezeichnend für W. dient es p. 35 nur zur Anknüpfung eines Bildes, das dasselbe sagt, es klingt wie ein Sich selbst etwas deutlich machen: Leonardo ging immer auf die körperliche sowohl als geistige Bedeutung los . . . „denn „billig muß, wie er auch selbst in seinem Buche zu verstehen giebt, ein „jedes Kunstwerk eine doppelte Sprache reden, eine des Leibes und eine „der Seele." Ebenso bloß anknüpfend und fast entbehrlich steht es p. 97.

Dieses hier überall mehr demonstrative und koordinierende als kausative denn stimmt zu der bescheidenen Art W's, die nicht gern apodiktisch beweist, aber doch überall die eigene Meinung anknüpfen möchte. Das zeigt sich bes. in dem auffallend häufigen aber. Es ist recht das Zeichen des Kindes, das noch sucht, sondert*), daher oft fragt und zweifelt (z. B. p. 69 ff.: Raphael und Dürer sind verschieden und müssen es sein, „dennoch aber fiel es mir wunderbar in den Sinn, wie „unter allen anderen Mahlern diese beyden eine ganz „besonders nahe Verwandtschaft zu meinem Herzen hätten", und dann wieder „das aber kann ich freilich nicht verschweigen . . ." p. 72; so auch natürlich in dem Brief des Schülers an Raphael mehrfach pp. 23,

*) „Die irdischen Dinge haben wir in unserer Hand, wenn wir ihre Namen aus„sprechen; — aber wenn wir die Allgüte Gottes, oder die Tugend der Heiligen nennen „hören, welches doch Gegenstände sind, die unser ganzes Wesen ergreifen sollen, so „wird allein unser Ohr mit leeren Schallen gefüllt", der Relativsatz mit „doch" kennzeichnet dies Suchen noch mehr. p. 74 f.

Digitized by Google

24); und nur zaghaft sich vorwagt (80), oder aber etwas Neues für sich entdeckt (103, auch steigernd 123, ferner pp. 103, 137) und auch wohl lehrhaft spricht. „Aber die Neueren scheinen gar nicht zu wollen" (63). Bezeichnend ist das „aber" oft am Anfang eines Absatzes, wenn ein abschweifender Gefühlserguß vorangeht; z. B. p. 61 hat er von Nürnberg und Dürer gesprochen und Toleranz gepredigt gegen die, welche nur Italien gelten lassen; zwei Gedankenstriche schließen den Absatz, dann folgt: „Aber jetzt wandelt mein traurender Geist auf der geweiheten Stätte vor deinen Mauern, Nürnberg;"*) (ferner p. 72). Das ernste „aber" der resignierenden Erkenntnis fehlt natürlich nicht (pp. 73, 144, 145, 41). Starke Verwendung findet diese Partikel natürlich, wenn W. von allem Fragen und Meinen zurückkehrt zu seinem einfältigen Gottesglauben.**)

Die kindliche Neigung zum bloßen Koordinieren und Demonstrieren zeigt auch die ungewöhnlich häufige Verwendung von und, auch, so, vor allem im Satzanfang an Stelle logisch schärferer Satzverbindung, die oft gerade durch das Fehlen einer Partikel erzielt wird; W. setzt sie immer gern. Einzelne Beispiele geben, bei der Häufigkeit dieser Partikeln in unserer Sprache überhaupt, kaum ein deutliches Bild von W's Eigenart, wohl aber ein Blick auf die Struktur einer zusammenhängenden längeren Partie wie PhS. p. 64—67, mit ihrer gedrängten Wiederkehr derselben und ähnlicher Partikeln, in der Art, wie diese miteinander

*) Ein Wort über die Gedankenstriche bei W. Sie sind ausgiebig, aber sorgsam verwandt. Wir wissen freilich nicht, wie weit Tieck daran beteiligt ist. Im zweiten Druck von Nr. 7 dem „Ehrengedächtnis" finden sich Änderungen, die von Tieck herrühren werden. Aber auch Wack. scheint, wie der erste Druck nahelegt, sorgfältig damit umgegangen zu sein. Und die Gedankenstriche bestätigen nur, was wir schon so fühlen: W. arbeitet langsam, er verweilt sinnend auf dem, was er schreibt. Es ist ein Aneinanderspinnen von Gedanken und Empfindungen; die Einheit aber geht deshalb nicht verloren, weil er nicht ins Schrankenlose hineinphantasiert, sondern immer in Berührung bleibt mit seinem Stoffe. In dem Sinne „Herzensergießungen" und auch nur so „Phantasien", welcher Titel aber von Tieck herrührt

**) „Die Brüder eines Hauses kennen sich nicht; sie reden verschiedene Sprachen „und staunen über einander: — aber Er kennt sie alle." „Er hört, wie sie mit ein„ander streiten und sich nicht verstehen: aber dem ewigen Geiste löst sich alles in „Harmonie auf" (53). „Ich kenne aber zwey wunderbare Sprachen, durch „welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer „Macht . . . zu begreifen" (75). Und mit biblischem Anklang: „Ich sage euch aber, es „hat die Erde der vortrefflichen Meister nicht zu wenige getragen" (91). Oder durch das verwandte allein (127).

Digitized by Google

wechseln, und schließlich: in dem jedesmaligen Grund ihrer Anwendung. Darin zeigt sich nämlich noch etwas Anderes: die Neigung zu erklären, berichtigen, bekräftigen, aber ja nicht zu sehr, daher auch einzuschränken. Das kommt in der verschiedensten Färbung, deren Grundton eine rührende Einfältigkeit ist, zur Geltung in noch weiteren Partikeln: indessen, indeß pp. 47, 70, 103, 111, freilich 72, dennoch 69, 76, und doch 82, doch 100, 142, 26, so denke ich doch 130, doch auch 82, 26, 124, wohl 26, 45, mag wohl sein 31, vielleicht 37, 46, gleichsam 26, 87, 131, 115, gewissermaßen 44, sozusagen 26, nämlich 70, 72, 124. Auch das seltener am Anfang stehende noch hat Wack. 109, 133*).

Zwei Tendenzen also: Vordrängen und Zurückhalten. Beides ist bei W. Kindlichkeit. Da diese aber auch ein Teil seines bleibenden Wesens ist, insofern sie mit seiner religiösen Demut zusammenhängt, so erwächst aus ihr, zumal im Bunde mit der Furcht vor dem Worte, eine leise romantische Unbestimmtheit neben einfältig natürlicher Klarheit. Diese eigenartige Verschmelzung von Romantischem und Klassischem, wenn ich so sagen darf, gibt Wack. den zarten, auch wohl mystischen Reiz, der nur in der Stille wirkte.

b) Im **Satzbau** ist Koordination das Übliche. Aber wenig einfache Sätze; ja, Einschachtelung von Sätzen ist sogar häufig und rührt offenbar her vom Einfluß der italienischen Sprache. Den längsten Satz bietet die Michelangelostelle aus Vasari (PhS. 98 f). Und das überall, wo W. seiner Quelle sich enger anschließt (p. 16, 18). Einen ähnlich komplizierten Satz finden wir p. 8 f. („Als ich ihm vor einiger Zeit . .“), eine Stelle, die angeblich auch aus dem Italienischen übersetzt ist.**) Andererseits finden wir hier so ganz W's kindlich unbeholfenen Stil, daß wir kaum eine Übersetzung annehmen dürfen; um so deutlicher ist aber der italienische Einfluß.

Diese Abhängigkeit zeigt schon, daß kein innerer Drang zur Subordinierung vorlag. Und sie ist auch dem Wesen nach nicht vorhanden. Sehr beliebt sind Aussagesätze mit daß, ferner mit wie, wie doch (p. 124). Insofern die Subordination der Sätze äußerlich ein Zeichen

*) Hierhin gehört auch dem Sinne nach das recht bezeichnende ja, ja auch 26, 38, 128, 85, 82. — Wendungen wie: „es scheint“, „mich dünket“, „es ist als wenn“, zeigen die Scheu vor apodiktischen Behauptungen.

**) Vgl. S. 5 unten.

Digitized by Google

des sich leicht subordinierenden Charakters sein kann, ist sie auch hier vorhanden und paßt zu W.; ihrem Wesen nach ist sie aber vielmehr ein Ausfluß und Zeichen der Logik, und als solche nicht W's Stil eigentümlich. Den Konjunktionen fehlt überall die Schärfe, dafür bekommen sie aber eine um so feinere, empfindungsvollere Nuancierung; sie scheinen mehr von ihrem Satze beherrscht, als daß sie ihm das Gepräge geben; z. B. „Es verrät nicht ein ganz gesundes und reines Gemüth, wenn sich „jemand vor einer geistlichen Betrachtung, welche an sich triftig und „eindringend ist, die Ohren zuhält, weil der Redner seine Worte nicht „in zierlicher Ordnung stellet . . ." (65)*). Daher setzt Wack. statt dessen auch oft bloße Konjunktive.

Dies scheint mir gerade der Punkt zu sein, in dem W's Stil sich an Goethe anschließt.**) Der romantische Stil entwickelt sich überhaupt leichter aus dem Goetheschen Stil, als aus dem Schillerschen. An Schiller schlossen sich die Romantiker zunächst an, des idealen Schwunges seiner Sprache und seiner Gedanken wegen. Da sie aber seiner strengen Konsequenz nicht folgen mochten und konnten, erschien ihnen sein Pathos hohl, und sie setzten sich an den köstlich und reich besetzten Tisch der Goetheschen Muse. Seine Sprache eignete sich zweifellos weit mehr zu der stillen Versenkung in die Geheimnisse der Kunst und des Lebens. Bei W., der noch im Anfang steht, aber sein Gepräge von vornherein trägt, finden wir beide Einflüsse traulich nebeneinander.

Schillerschen Stil zeigen besonders die Stücke ganz allgemeinen Inhalts: Nr. 6, 8, 10. Hier zeigt sich sein antithetischer Satzbau. Z. B. p. 56 „Und wenn ihr euch nicht in alle fremde Wesen hineinzu„fühlen . . . vermöget; so versuchet wenigstens durch die Schlußketten „des Verstandes mittelbar an diese Überzeugung heranzureichen." Der ganze folgende Absatz („Hätte die aussäende Hand des Himmels . ." u. s. w., nebenbei ein Schillerscher pathetischer Ausdruck!) ist antithetisch. „Das Einmaleins der Vernunft folgt unter allen Nationen der Erde „denselben Gesetzen, und wird nur hier auf ein unendlich größeres, dort „auf ein sehr geringes Feld von Gegenständen angewandt" (p. 57).

*) Ferner p. 130 „denn wenn gleich . . ."

**) Wirklich schrieben manche die Herzensergießungen bei ihrem Erscheinen Goethe zu, auch A. W. v. Schlegel, der den Verfasser kannte, glaubt den Stil Goethes darin zu erkennen.

Digitized by Google

Ein schönes Beispiel; es zeigt auch eine andere Besonderheit der Sprache Schillers, die Sentenz. Vgl. dazu p. 58 „Jegliches Wesen strebt „nach dem Schönsten; aber es kann nicht aus sich herausgehen und „sieht das Schönste nur in sich.“*)

Häufig findet sich in Schillers phil. Schriften eine antithetisch logische Aufreihung von Sätzen, ausklingend in einem allgemeinen Satze, der das Vorgenannte noch einmal sentenziös ausspricht. So bei W. PhS. 94.**) Ebenso ist es ein Beweisgrund und Satzgefüge Schillerscher Art, wenn W. sagt: „Blöden Menschen ist es „nicht begreiflich, daß es auf unserer Erdkugel Antipoden gebe, und daß „sie selber Antipoden sind. Sie denken sich den Ort, wo sie stehen, immer „als den Schwerpunkt des Ganzen, — und ihrem Geiste mangeln die „Schwingen, das ganze Erdenrund zu umfliegen, und das in sich selbst „gegründete Ganze mit einem Blicke zu umspielen“ (55). Freilich, die Bestimmtheit und Schärfe der Schillerschen Diktion vermissen wir fast überall.

Das rhetorische Element kommt manchmal stark zum Vorschein. Rhetorische Fragesätze sind zahlreich und oft gehäuft, z. B. p. 61. Hierher gehören auch die Sätze mit dem enthusiastischen wie: „Wie „innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit . . . Wie ziehen sie mich zurück „in jenes graue Jahrhundert . . Wie oft habe ich mich in jene Zeit „zurückgewünscht! Wie oft ist sie in meinen Gedanken von neuem vor „mir hervorgegangen“ (60). Dieser Satz ist auch ein Beispiel für die bei Wack. beliebte Figur der Anaphora (p. 61, 63).

So liebt W. auch die hervorhebende Voranstellung mit Inversion: „Glücklich bin ich, daß der Himmel mich ausersehen hat“ (7, vgl. 39 f., 36). Dies ist auch Goethisch. Bezeichnend ist ferner die Parenthese, die ja nichts unklar lassen will, p. 24: „(wie es natürlich ist)“, p. 25:

*) Ferner die drei aufeinanderfolgenden kurzen Sätze: „Wer ein System glaubt, „hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt! Erträglicher noch ist In„toleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes; — Aberglaube besser als „Systemglaube“ (p. 57 f). Sie gemahnen an die Aphorismen des Athenäums.

**) So auch der Bau des Absatzes PhS. 75 „Ich kenne aber zwey . . Sprachen . .“ in der vorangegangenen Schilderung des erst am Schlusse Genannten: „Ich meyne die Natur und die Kunst.“ Die kindlich rhetorische Art des Stauens zeigt sich in einer ähnlichen, steigernden Aufhäufung von Nebensätzen, geschlossen durch den kurzen und jedenfalls ebenen Hauptsatz; z. B. p. 39, eingeleitet durch „Welcher aber in seiner eigenen Seele . . . .“

Digitized by Google

„sagt mir (denn ihr könnt es vielleicht am besten) . . . Ich bin — vergebt mir —", ferner p. 7, 31, 41. Schließlich die enthusiastische Unterbrechung, p. 22: „Zu jener Zeit, als die bewundernde Welt noch „Raph. unter sich leben sah, — dessen Name nicht leicht über meine „Lippen geht, ohne daß . . . . . , — zu jener Zeit — o wie gern gäb „ich alle Klugheit . . . . . ! — lebte . . . ein junger Mensch . . . . ."

2. Wortwahl.

Das Bezeichnende ist die Einfachheit, aber Intensität des Wortschatzes. Wack. verfügt noch nicht über einen reichen Wortschatz, hat ihn auch nicht nötig, sind doch seine Empfindungen so einfach. So bietet der Stil ein ziemlich gleichmäßiges Bild, in dem gleiche oder ähnliche Worte, ja auch Wendungen immer wiederkehren. Lieblingsworte sind zunächst

1) Seele, Gemüth, Gefühl, Herz, Geist, Sinn (in der Bedeutung wie p. 39 „innerer Sinn"); das sind die Augen, mit denen W. in die Welt schaut, und die ihm daraus wieder entgegenleuchten. Das ist romantisch, zugleich aber W. ganz von Natur eigen und nie überschwänglich, nirgends erwarten wir es anders, das Wort steht immer an seiner richtigen Stelle. Dem zur Seite stellen sich die ganz besonders häufigen Adjektiva innig, innerlich, herzlich; verwandt, wenn auch nicht so häufig: seelenvoll, selig; auf die Verinnerlichung geht das bezeichnende Adjektiv still in Verbindungen wie „stille Entzückung" p. 92, „stille Kundschaft" p. 93; ferner sinnreich (aus Sandrart entnommen) und die Komposita mit sinnig: tiefsinnig, scharfsinnig; bedeutend, bedeutungsvoll, sprechend, und das ziemlich häufige lebendig. Dies letzte Adjektiv führt uns auf die durchaus nicht fehlende sinnen- und lebens-freudige Seite Wackenroders;

2) er liebt ein reges Leben — nur muß ihm die Art zusagen — und er kann sich so herzlich über Alles freuen. Das bringt ein wenig Frische in diese weiche sentimentalische Luft. Da ist zunächst das Dürers Tagebuch entnommene emsig und das aus derselben Atmosphäre stammende eifrig, ferner fleißig, dementsprechend Eifer und Fleiß, in derselben Bedeutung auch Lust. So sind auch arbeiten und vollenden typisch wiederkehrende Verben. Lebhaft und Lebhaftigkeit, begierig und Begier, geschickt und Geschicklichkeit,

Digitized by Google

ernst, ernsthaft und Ernst zeigen sich gleichfalls als festes Eigentum der Sprache Wackenroders.

3) Der Zug des Ernstes, d. h. des auf das Echte, Rechte gerichteten Sinnes, läßt ihn gern von dem wahren Fundament, p. 30, 37, sprechen, wahrhaft ist ein gern gebrauchtes Verstärkungswort, wichtig und würdig, gründlich, ursprünglich, natürlich sind Eigenschaften, die ihm so recht nach dem Herzen sind.

4) So viel Polemik in Wackenroders Aufsätzen herrscht, das Negative tritt vor dem Positiven überall zurück. Ja, er scheut sich, das Falsche und Häßliche bei Namen zu nennen, fremd, fremdartig, verblendet, Wahn, thöricht, sind seine Ausdrücke dafür, oder in innerlichem Schauer weist er es als frevelhaft, unwürdig, leichtsinnig zurück, überall bricht gleich die freudige Bejahung hervor. Die Berglingersche klagende Resignation klingt nur ein paar Mal an; gleich schwebt er wieder in seine ideale Sphäre auf, mit kindlichen unbeirrten Augen guckt er die schönen Gaben der „freygebigen Natur" an.

5) Und da ist er auch kindlich leicht „entzückt", da ist so viel vortrefflich — das ist recht Wackenroders Wort, — oder herrlich, schön; groß, erhaben, edel; weniger oft, aber bezeichnend lieblich, artig, angenehm, prächtig, bunt; auch lächelnd haben wir als W. eigentümlich erkannt. Lieben und freuen sind meist emphatisch gebraucht.*)

6) Alles dies schließt sich nun aber zusammen in einem Grundton, der zugleich kindlich-religiös und romantisch ist. Ich meine das bewundern und sich verwundern, das staunen, verehren und preisen, die Ehrfurcht, mit der W. hinaufsieht zu allem Höheren, d. h. auch zu den alten Künstlern; die Wunder Gottes in der Kunst sind W. unvergleichlich, unbeschreiblich, ungewöhnlich. Ganz hinein in die Romantik führt uns aber die Reihe der zahlreich verwandten Worte: unbegreiflich, wunderbar, wundervoll, wunderlich, seltsam, sonderbar, geheimnisvoll, geheim, dunkel, unbekannt, unerkannt, unerhört, unaussprechlich, zauberhaft, tief, tiefsinnig, unendlich, ewig, unsichtbar, Wunder, Ge-

*) Hierher stelle ich noch Ausdrücke wie: „in herzlicher Liebe", „mit herzlichstem Vergnügen", „herzlich vergnügt", „große Herzensfreude", „zu meiner innigen Freude".

Digitized by Google

heimnis, Ahndung, ahnden.*) Hierher gehören auch die Epitheta heilig (bez. Heiliger) 36 Mal und göttlich 16 Mal. Einige Beispiele der Beziehungswörter: (heilig) Gefühl, PhS. 9, Trifolium der Künste 31, uralte ... Bücher 75, Mann (Raph.) 107, 110, einen ernsthaften und ... Geist 119, sich durch ... Gegenstände zur Kunst einweihen 136, Trunkenheit (beim Anblick der Peterskirche) 139; (göttlich) Göttlichkeit in diesem Bilde 10, Raphael 11, 101, 22, 46, Gemählde 108. Ich schließe noch ein paar bemerkenswerte ähnliche Ausdrücke an: Finger Gottes 7, Engel des Lichts, höheres Wesen (Raph.) 15, die himmlische Glut 61, Kraft 101, Feuer 106, das ätherische Licht 92, selige Stunden 93, geistige Amulette 95, die fromme Kunst 142; Mysterien unserer heiligen Religion 5, nur eine dunkle und verwirrte Ahndung 10, wie in einem Traum vollendet 28, Geheimnisse des Pinsels 34, wunderbare geheime Gewalt 87, der eigentümliche geheimnisvolle Pulsschlag, das furchtbar unverständliche Atemholen des Erdgeschöpfs 145.

Schon diese Auswahl legt einen mystischen Zug an W. bloß, aber dieser ist mehr religiös-poetisch als spekulativ-phantastisch und tritt zurück vor dem einfältigen Empfinden. Petrich nennt die Einfachheit und Allgemeinheit, wie W's Wortwahl sie zeigt, eine Abschwächung des Begriffs; er sieht darin ein bewußtes „Mittel der andeutenden Unbestimmtheit .. der Romantik." (a. a. O. 117). Vom Standpunkte des romantischen Stils aus, wie er sich in seiner Gesamtheit darstellt, ist dies richtig, vom historischen sowohl wie psychologischen nicht. Bei Wack. liegt der Ursprung nicht in einer stilistischen Absicht. Die Allgemeinheit des Ausdrucks ist zunächst jeder kindlichen Herzensergießung eigen; entwickelt sich diese Kindlichkeit organisch weiter, so wird sich die Allgemeinheit nur in der Intensität ändern. Hierin haben die Romantiker Goethe zum Vorläufer und Vorbild. Freilich „das Princip des kleinsten Kraftmaßes"**) ist weder bei W. noch bei den übrigen Romantikern das treibende Moment, obwohl der Gebrauch des Adjektivs still

*) Die Form ahnden statt ahnen wird ausschließlich gebraucht. Bei W. ist sie nicht bewußt romantisch, wie Petrich (Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878, p. 114) sie für die Romantiker annimmt. Sie findet sich auch schon ausschließlich bei Klopstock, ferner bei Voß, Goethe, Kant, Schiller vorzugsweise.

**) Vgl. Bouke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache, Berlin 1901, p. 202.

Digitized by Google

(s. o. S. 88) und gemein (der gemeine Geist p. 91), hoch (ihrem hohen Wesen nach 93), groß (große Dinge 79) der Goetheschen Intensität nahe kommt. W. ist noch mehr kindlich und kommt dem volksliedmäßigen Gebrauche allgemeiner Worte näher.*)

Was dieser Stileigentümlichkeit aber die romantische Färbung gibt, ruht in der so stark gefühlsmäßigen und passiven Art Wackenroders. Er beherrscht nicht die Empfindung und „verdichtet" sie zu einer konkreten Masse, obwohl er dies in den Berglingeraufsätzen als das Wesen der Dichtkunst hinstellt; die Empfindung flüstert ihm den allgemeinsten Ausdruck zu, und er horcht ihm und ruht aus auf ihm. Es ist klar, daß dadurch auch Intensität hervorgerufen wird.

Nehmen wir hierzu noch die Neigung zum Verstärken und Erläutern, so haben wir die Quellen für W's Einfachheit und Allgemeinheit im Wortschatz ziemlich erschöpft. Deutlich wird dies nicht am Einzelworte, sondern in der Verbindung der Wörter. Daß W's Stil hierin viel mehr kindlich als romantisch ist, zeigen ein paar auffallend typische Erscheinungen.

Zunächst die immer wiederkehrenden Partikeln gar**), sehr***), recht†). Z. B.: Einige mit gar zierlichen Reden (p. 114), machen sich darüber durchaus sehr falsche und verkehrte Vorstellungen (5, zugleich Häufung und Verdoppelung des Ausdrucks), einen sehr tiefen und großen Sinn (11); recht in ihrer himml. Vollkommenheit (9), recht fruchtbarer und überfließender Kunstgeist (60). Am schönsten kommt die halb kindliche, halb romantische Neigung zur Intensität zum Vorschein bei dem am häufigsten verwandten so††). Wenn dies allgemeine und bloß andeutende so auch oft zu einem Hinweghuschen über die Bedeutung des Beziehungswortes führt und geführt hat (Petrich), so ist doch die Quelle ein verinnerlichtes Gefühl vor allem für den Stimmungsgehalt des Wortes, wofür wir der Romantik zu danken haben. Das bildet zugleich einen wohltuenden Gegensatz zu der Sprache der zeitgenössischen Profanlitteratur, die alles glatt logisch richtig auszudrücken vermag und dem

*) Vgl. Uhland zum Traugemundslied. Alte hoch- und niederd. Volkslieder, Bd. III. (Cotta) p. 138 f.

**) Etwa 21 Mal. †) Etwa 19 Mal.

***) „ 22 „ ††) „ 45 „

Digitized by Google

Worte die Seele dadurch raubt, oder, wo sie sich mit sublimerer Phantasie ins Geisterreich wagt, sich nicht genug tun kann an phantastischen Ausdrücken. W's so knüpft zugleich eine intimere Verbindung mit dem Leser; es erwartet, daß er ohne Weiteres fühlt, was gemeint ist, und das ist dann auch der Fall; bei einem „so inniglich" fühlt man Wackenroders Augen auf die eigenen gerichtet.

Zu den eben behandelten Wörtchen können wir noch ähnliche hinzufügen. Häufig steht ganz (besonders p. 13 bis 18).

Recht kindlich oft kehrt immer wieder: p. 9 5 Mal, p. 10 4 Mal, auch sonst häufig. Seltener findet sich durchaus pp. 5, 6, 11, 25; charakteristisch, wenn auch nicht übermäßig häufig ist über alles.

Typisch ist ferner die Verdoppelung des Ausdrucks. Wenn wir da finden: versteckt und verborgen 6, Falsches oder Unrechtliches 24, auf dem Wege der gemeinen Natur und Erfahrung 39, (Reiten und Regieren der Pferde 38), in beständiger Thätigkeit und Anstrengung 38, edle und einnehmende Sitten 38, gemeinsten und blödesten Augen 38, hervorstechend und ausgezeichnet 38, — und das, wie die Seitenzahlen zeigen, manchmal gedrängt hintereinander, so liegt meist wieder die Neigung zum Erläutern und Bekräftigen zu Grunde, oft auch das romantische Ausruhen auf dem ersten Begriff, das hier laut wird in einem zweiten intensierenden, z. B. so einen ernsthaften und heiligen Geist 119, mit inniger Freude und Verwunderung 113. Häufung von Adjektiven fällt nicht auf. Freilich setzt W. gern zwei Adjektiva, selten mehr.

Zur Intensierung gehören auch die Doppeladjektiva, das zeigen Verbindungen, bei denen die Bindestriche zunächst überflüssig erscheinen, wie artig-erfunden (119), vortrefflich-komisch (85), langsam-schleichend (87), aber auch: geheimnisvoll-wunderbar (129). Sie sind jedoch nicht sehr häufig, außer den genannten finden sich noch 10. Selten ist die Verwendung der Erweiterungssilbe -lich, der Petrich eine „auflösende Kraft" (S. 119) zuschreibt; auch hier oft mehr Intensität: inniglich, würdiglich (33).

Der Archaismus des Wackenroderschen Stils beschränkt sich im Wesentlichen auf die schon von A. W. v. Schlegel empfundene „altväterliche Einfalt", die teils W's kindlicher Art entspricht, teils dem Stoffe schon anhaftet. Nicht mehr verstandene alte Ausdrücke vermeidet

Digitized by Google

W., er setzt wunderlich statt visierlich und sucht verschiedentlich zu modernisieren. „Phantaseyen" (46) ist Hans Sachssche Form, ferner ist „Mahlerchronika" (p. 111) archaisch. Archaisirende Selbstbildung*) ist wohl „Weißbegier" (64); „künstlich" (137), im alten Sinne, ist der Quelle entnommen.

W. liebt die alten vollen Formen: scheinet pp. 39, 41, 62 ꝛc., („scheint" p. 28), vertheilet 72, genöthiget, eingepflanzet 28, übest 27, die größesten 7, 34, die Mehresten 70. Häufig zeigen sich noch altmodische Ausdrücke, die sonst dem neuen Stil nicht mehr liegen. Z. B.: „so viel ich nur immer vermögend bin" 26, belegen statt gelegen 30, „merkwürdig" steht überall im wörtlichen Sinne. Edelgesteine 38, itzt 41, „es läßt sich gedenken" 43; W. war eben gar nicht geflissentlich modern.

Die Bildersprache ist sehr einfach, nirgends überhäuft, darin vorbildlich für Tieck. Gern entnimmt W. die Bilder der Natur: Pflanze der Kunst 22, Blume menschlicher Empfindung 54; bei Leonardos Jugendwerk spricht er von dem ersten „Sprudeln einer kleinen muntern Quelle" 30 f; auch sonst das Bild des Wassers: Strom der Kunst 32, ferner 85, 90, 108, 127; Pieros Geist ist „mit Gewitterwolken bezogen" 82; oder Himmelskörper: Zur Kunst wendet er sich „wie die Sonnenblume zur Sonne" 97, ferner 109, der Regenbogen 38; oder optische Vergleiche: ewig brennendes Lebensöhl ist in den Kunstwerken 94, der Enthusiasmus „flimmt wie ein schwaches Lämpchen; oder aus der Geologie, mit der sich Wack. sammelnd befaßte: die Tugenden Leonardos sind „Edelgesteine in goldener Einfassung" 38, das Studium Leonardos ist „durch seinen Geist geseigert", ferner 145. Diese Bilder sind kaum romantisch gefärbt, eher typisch für das ausgehende 18. Jahrhundert. Und dieser typische Zug erhält sein beweisendes Seitenstück da, wo Wack. die Natur selbst schildert, was freilich selten ist. Z. B. p. 75 f.: Säuseln in den Wipfeln, Rollen des Donners, schönes Thal, abentheuerliche Felsgestalten, glatter Fluß, worin gebeugte Bäume sich spiegeln, heitere grüne Wiese, von dem blauen Himmel beschienen.

Dem Inhalt nach gehört wohl auch das Bild des Lebens als eine „leichte Brücke, von einem dunkeln Lande zum andern hinübergeschlagen" (128) ins 18. Jahrh., die Form ist romantisch, zumal in

*) Wenn nicht Druckfehler.

Digitized by Google

den weiteren Worten „solange wir darauf gehen, sehen wir das ganze himmlische Firmament im Wasser sich spiegeln."

Spezifisch romantisch sind wenige Bilder: „Schatzkammer des Geistes" 35, es „fliegt die Einbildung weg und gaukelt für sich allein in den Lüften" 47, die Religion ist eine „Wundertinctur" 125, „dunkle Gefühle, welche wie verhüllte Engel zu uns herniedersteigen" 77, die Natur gleicht „abgebrochenen Orakelsprüchen . . ." 80, die angeschauten Kunstwerke sind „geistige Amulette" 95, das Dornröschenbild p. 41, das Bild des falschen Königs p. 67, das Bild vom Phönix p. 13, das Bild vom wahnsinnigen Bettler 133 vor allem, „was ist die Erde als ein uns hörbarer Laut . . ." 144, „Jenes gewaltsame Auf- und Niederwallen . . ." p. 145 (Heinse).

Echt Wackenroderisch sind die religiösen Bilder; außer den schon genannten: die Religion . . . ein Erklärungsbuch des Lebens 125, das Leben ohne Religion ein wüstes Spiel 125, die deutsche Kunst . . . früher ein frommer Jüngling . . . ." 69, und die Metapher „die einsam umherirrende Andacht" 144, „das Haus der Seele" 20. Einfluß der Bibelsprache und anderer geistlicher Lektüre auf W. ist selbstverständlich. An bestimmte Bibelstellen erinnern z. B.:

„Ach preise meine Seele den Herrn!" p. 50	„Preiset mit mir den Herrn" Psalm 34,4 und „Lobe den Herrn, meine Seele" Ps. 103.
„daß er mich so herrlich gemacht hat" p. 50 und	„Herr, du hast dein Volk allenthalben „herrlich gemacht" Weisheit 19, 21, vgl. Römer 8, 30.
„der Schöpfer, welcher unsre Erde und „alles was darauf ist, gemacht hat" p. 52	„Herr, du bist es allein, du hast ge„macht . . . . die Erde und Alles, was „darauf ist" Nehemia 9,6 dazu Ps. 115, 15 und 121, 2.

„Auf wunderbare Weise führt Er seine Sonne um den Erdball „in gemessenen Kreisen herum, daß ihre Strahlen . . . das Mark der „Erde auskochen" 52, vgl. Ps. 19, 5—7; „mit gleichem Auge ruht Er auf seiner Hände Werk" 53, vgl. Ps. 19, 2 und 102, 26; ferner:

„der den Erdball mit allem was daran „ist, in seiner Hand hält" „aber Er kennt sie alle" p. 53	„denn in seiner Hand ist, was die Erde „birget" Ps. 95, 4, vgl. Hiob 37, 7. „Der Herr kennet die Seinen" 2. Timoth. 2, 19.

Digitized by Google

Auch sonst ist biblische Sprache und biblisches Bild verwandt. „Die schönen Zeitalter ziehen über die Erde hinweg, und verschwinden, „wie glänzende Wolken über die Gewölbe des Himmels hinwegziehen. „Sie sind vorüber und ihrer wird nicht mehr gedacht" (PhS. 73) erinnert sehr an Weisheit 2, 4. „Und unsers Namens wird mit der Zeit „vergessen, daß freilich Niemand unsers Thuns gedenken wird. Unser „Leben fährt dahin, als wäre eine Wolke da gewesen, . . ." vgl. Hiob 7, 9 usw. In einzelnen Wendungen: „Viele *standen* an vielen Orten *auf*" 13 vgl. Matth. 24, 24; 5. Mose 34, 10. „Der Herr der Dinge" Weisheit 8, 3, Judith 9, 14; „die er zu seinen Lieblingen *gesalbt* hat" Lucas 4, 18; „*ich sage euch aber*, es hat die Erde . . .", „*aber wahrlich* . . . ." 91, „ihr Engherzigen und Kleingläubigen . . . ." 61, „*Friede sei* deinen Gebeinen . . ." 73.

Digitized by Google

Die Aufsätze über die Musik.

A. Quellenuntersuchung.

1. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken.

Erstes Hauptstück.

Die einleitenden Worte zeigen, daß das Stück später fällt als die Aufsätze über die „Schätze der Künstlergeschichte vergangener Jahrhunderte", in eine Zeit, in der es Wackenroder drängte, die Leidensgeschichte „eines Künstlers" niederzuschreiben, den er „seit seiner früheſten Jugend kannte" und der sein „innigster Freund war." Dieser „Freund" ist er selbst; auf keinen seiner uns bekannten Freunde paßt die Lebensbeschreibung, während wir überall an W. erinnert werden.*) Ob W. für den Namen Joseph Berglinger einen Anhaltspunkt hatte, habe ich nicht entdecken können.

W. läßt seinen Joseph „in einem kl. Städtchen im südlichen Deutschlande" geboren sein, also im Gegensatz zum eigenen Geburtsorte Berlin. Eine bedeutungslose Fiktion; er will nur innere Lebensgeschichte geben, und so rückt er den Leser von seiner äußeren Person weit ab.**) Berglingers Vater ist denn auch nicht Jurist***) wie W's Vater, sondern Mediziner. Von Anfang an umgibt B. das Mißgeschick, W's traurigem Gemütszustand entsprechend: die Mutter stirbt bei der Geburt, dürftige Vermögensverhältnisse dabei, fünf weibliche Geschwister: W's Mutter überlebte ihren Sohn, sein Vater war wohlhabend, Geschwister scheint W. nicht gehabt zu haben, bei Klein ist nur er selbst genannt.

Die Charakteristik des Vaters paßt auf den alten W. völlig in der ersten Hälfte. Klein hebt seine Friedfertigkeit, Sanftmut und

*) Vgl. auch die „Vorerinnerung" PhS. p. 192.

**) Daß Süddeutschland gewählt ist, erklärt sich aus W's Aufenthalt dort und seiner Liebe zu jenen Gegenden.

***) Der geheime Kriegsrath und Justizbürgermeister Ch. B. Wackenroder, vergl. über ihn: Klein, „Erinnerungen an Ch. B. Wackenroder." Berlin 1809.

Digitized by Google

Herzensgüte hervor, seine stete Bereitwilligkeit zu helfen und seine einfache Frömmigkeit.*) Herzlich lieb hat W. seinen Vater, gewiß gerade auch um seiner Einfalt und Gradheit willen.**) Aber wie er Raphael mehr als Dürer liebte, so bricht in ihm die Sehnsucht durch „nach etwas noch Höherem" als „bloßer Gesundheit der Seele." So liebenswürdig anziehend die Gestalt des alten W. ist, so bleibt er in seinen Empfindungen beschränkt und konservativ. Die weitere Charakteristik (p. 113) — daß er „ein gewissenhafter Arzt" war und seine Wissenschaft aller Gebrechen bis in Einzelne genau studierte — ist wohl ein Analogon zu dem Juristen W.; jene peinliche moralische Gewissenhaftigkeit, von der auch der Sohn nicht frei war***), macht sich in seiner oben citierten Schrift deutlich bemerkbar (z. B. p. 15). Die trübsinnige und bittere Seelenstimmung aber, die Berglingers Vater eigen, liegt dem alten W. fern; Klein zeigt überall an ihm ein heiteres, wenn auch ernstes Gemüt.

Der Absatz über das Aufwachsen der Kinder ist natürlich malende Erdichtung; daß der Vater ihn für „ein wenig verkehrt und blödes Geistes" hielt, scheint nicht auf das Verhältnis des alten Wack. zu seinem Sohn zu passen. W. fügte sich mit sehr tätigem Pflichtgefühl viel zu sehr seines Vaters Wünschen, als daß es zu einem Mißverhältnis gekommen wäre. Wenn wir es auch bei Kleins Worten über das Verhältnis zwischen Vater und Sohn†) mit einem ehrenvollen Nachruf und zwar aus der Feder eines dem alten W. scheinbar sehr verwandten Geistes zu tun haben, so geht jedenfalls das Eine daraus hervor, daß beide ein durchaus normales familiäres Band verknüpft hat.

In W's Herzen aber mochte sich ein Mißverhältnis schmerzhaft fühlbar gemacht haben. Daß er sich in seines Vaters Hause nicht frei und wohl fühlte, geht aus seinen Briefen an Tieck 1792/3 zur Genüge

*) Dies Bild bestätigt Ch. B. Wackenroders Buch: „Betrachtungen über Geschäfte und Vergnügungen." 2. Aufl. Berlin 1769. Gutes thun ist ihm das höchste Vergnügen.

**) Wenn Klein von Ch. B. Wack. sagt: „Religion regelte sein sittliches Verhalten. Sie lehrte ihn jedes frohe Ereignis von einer alles mit Liebe umfassenden Vorsehung ableiten," (a. a. O. p. 57), so klingt uns des jungen Wack. „Schilderung" der alten Künstler in den Ohren, und wir spüren denselben Geist des Vaters im Freunde und im Sohn.

***) Vgl. Wackenroders Brief an Tieck über den Umgang, siehe später.

†) A. a. O. p. 21 und 26.

Digitized by Google

hervor. Das lag gewiß auch an der geistigen Enge des Hauses und des berliniſch aufkläreriſchen Kreiſes, der dort verkehrte, aber doch auch an W's Charakter; beides bezeichnet W. hier ſelbſt: „Gemäuer öder Ruinen" war ihm ſein Elternhaus, aber er war auch der „Joſeph, der immer in ſchöner Einbildung und himmliſchen Träumen lebte."

Berglingers „Hauptfreude" iſt die Muſik (PhS. 164). Daß ſie W's vorherrſchende Neigung war, bezeugt ſchon der Briefwechſel mit Tieck*). Über die Wirkung der Muſik auf W. haben wir eine Briefſtelle, in der er zwei Arten Muſik zu hören unterſcheidet**): Nur die eine iſt die wahre; die völlige paſſive Hingebung der Seele in den „fort-„reißenden Strom von Empfindungen". Die andere nennt er eine „gewiſſe Thätigkeit des Geiſtes, die durch die Muſik angeregt und er-„halten wird"; es iſt ihm, „als riſſen ſich da von den Empfindungen, „die das Tonſtück einflößt, allgemeine Ideen los, die ſich ihm dann „ſchnell und deutlich vor die Seele ſtellten." — Bei B. herrſcht (166) die zweite Art vor: „die Muſik durchdrang ſeine Nerven mit leiſen „Schauern, und ließ, ſo wie ſie wechſelte, mannigfache Bilder vor ihm „aufſteigen", und 169: „Alle dieſe mannigfachen Empfindungen nun „drängten in ſeiner Seele immer entſprechende ſinnliche Bilder und neue „Gedanken hervor." Dazu auch 166, wo ſogar gleiche Worte wieder-kehren: „Tauſend ſchlafende Empfindungen in ſeinem Buſen wurden los-„geriſſen .... Ja bey manchen Stellen der Muſik endlich ſchien ein „beſonderer Lichtſtrahl in ſeine Seele zu fallen; es war ihm, als wenn „er dabey auf einmal weit klüger wurde." Der erſten Art aber entſpricht p. 168: „Der geringſte Ton entſchlüpfte ihm nicht, und er war von „der angeſpannten Aufmerkſamkeit am Ende ganz ſchlaff und ermüdet. „Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne;" und das

*) Br. an T. IV, p. 170 f. und 212 f.

Die „biſchöfliche Reſidenz" (p. 165) iſt wohl Bamberg, das W. von Erlangen aus im Sommer 1793 mit Tieck beſuchte. Er hörte dort zum erſten Male ein katholiſches Hochamt (vgl. Köpke I, p. 161), dem wohl die Schilderung p. 165 f. ihren Urſprung verdankt. — Das Bild des Jahrmarkts für die öffentlichen Kunſtinſtitute kehrt hier wieder. Die Stelle erinnert ſonſt an den Brief an Tieck vom 18. Juni 1792 (Br. an T. IV, p. 195): „Stehe ich aber ſo verlohren und einſam in dem lachenden und „witzelnden und albernen Parterre, ſo iſt mir alles ſo öde und wüſt." Bei der Schilderung des Tones mochte Heinſe zugleich vorſchweben. (Siehe ſpäter).

**) Am 5. Mai 1792, Br. an T. IV, p. 173 f.

Digitized by Google

Folgende*). Es ist natürlich, daß beide Arten sich meist vermischen, wie bei Berglinger, so auch bei Wack. Die scharfe Trennung in der Briefstelle ist eine Folge des Theoretisierens.

Davids Tanz vor der Bundeslade ist W. bekannt aus 2. Sam. 6, u. a. V. 14. Die Erinnerung daran mochte nahe liegen durch die Erwähnung dieses Tanzes in Cahusac's historischer Abhandlung von der alten und neuen Tanzkunst, in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Berlin 1759 (I, 207), die sich W. in Göttingen von der Bibliothek holte**). Wahrscheinlich hat er die Abhandlung gelesen, da der Tanz für ihn eine sehr lebendige Bedeutung hatte***).

PhS. 170 sagt W. von Berglingers Vater, daß er alle Künste als „Dienerinnen ausgelassener Begierden" und als „Müssiggang" verachtete. Köpke berichtet, W's Vater habe Tieck, als er für seines Freundes Neigung zum Musikstudium eintrat, entgegnet: „Sie meinen wol gar, mein Sohn soll so ein Musikant werden, der zu Hochzeiten aufspielt?" (a. a. O. I. p. 223). Lesen wir, was Ch. B. Wack. selbst über Musik und Kunst überhaupt in seiner oben genannten Schrift (p. 22 ff.) sagt, so zeigt sich, daß W. die nüchterne Beschränktheit seines Vaters in eine in der Wirkung auf seinen heißen Enthusiasmus gleiche asketische Verachtung der Kunst umwandelt. Der von Köpke überlieferte Ausspruch ist gut denkbar; dem alten W., dem die Künste nur dem Vergnügen und zwar dem niedrigsten der höheren, nach seiner Klassifikation, dienen, konnte es unmöglich angemessen erscheinen, daß sein Sohn, der sein ganzer Stolz und Gegenstand seiner sorgfältigsten Erziehung gewesen, sich einer dieser Künste fürs Leben widmete. Gegen eine dilettantische Beschäftigung wird er jedoch nichts eingewendet haben; im Gegenteil ist anzunehmen, daß er bei seinem heiter-frommen Gemüte freundlich

*) Vgl. hierzu noch die sehr wörtlich anklingende Briefstelle vom 29. Nov. 1792 (Br. an T. IV. 221): „Gestern war ich mit Bernhardi in dem Konzert, wie gewöhnlich „Mittwochs. Weil ich da gewöhnlich sehr aufmerksam bin, so ist es mir besonders auf„fallend, wie müde die Musik mich immer macht: ich fühle es wirklich sehr, wie die „Töne, wenn man sie mit ganzer Seele aufnimmt, die Nerven ausdehnen, spannen „und erschlaffen."

**) Wenn identisch mit den im Ausleiheregister genannten.

***) PhS. 163 schwebt ihm wieder das Bild eines Tanzes vor, von Jünglingen und Mädchen auf einer Wiese, vor und rückwärts tanzend, einzelne Paare in Pantomimen miteinander sprechend. Cahusac erwähnt ähnliche ländliche Tänze a. a. O. I, 237.

Digitized by Google

gesellige wie religiöse Hausmusik in seiner Familie gepflegt hat. Es scheint sogar, daß er seinem Sohn Musikunterricht erteilen ließ.*) Aber doch auch Wack. „preßte seinen Enthusiasmus heimlich in seine Brust zurück, um seinen Vater nicht zu kränken" (PhS. 170).**)

„War in einigen Wochen kein Ton in sein Ohr gekommen, so „ward er ordentlich am Gemüthe krank; er merkte, daß sein Gefühl zu„sammenschrumpfte, es entstand eine Leerheit in seinem Innern." Wir können eine Briefstelle heranziehen, obwohl in ihr nicht von Entbehrung der Musik, sondern überhaupt von W's unglücklicher Lage die Rede ist.***) „Je länger ich in meiner unglücklichen Lage hier eingezwängt „bin, desto ungeduldiger macht sie mich, und bringt mich zuweilen zur „Verzweiflung. Ich schleppe manche Tage wie ein Esel hin. Mein „aufschwellender Geist schrumpft ein." — Es scheint übrigens W. nicht an Gelegenheit gefehlt zu haben, Musik zu hören. Im Nov. 1792 schreibt er an Tieck (Br. an T. IV. 212): „Mittwochs sind wir†) mehrmals zusammen in ein Konzert gegangen, wo ich mich abbonnirt habe."††) Es ist kein Grund vorhanden, zu glauben, daß dies später anders ward. Und Köpke berichtet (I. p. 222) von W. bei Gelegenheit der Herausgabe der Herzensergießungen: „Auch für Musik hatte er einen leitenden und ratenden Freund in Zelter gefunden." Ferner verkehrte W. zusammen mit Tieck schon früh im Hause des Kapellmeisters Reichardt, der im „Mittelpunkt des musikalischen Lebens" stand (Köpke I. 76 ff.), und zu Tiecks Freundschaftskreise gehörte auch der Musikdirektor Wessely (Köpke I. 197). Es zeigt sich also schon der innere Grund. PhS. 174 tritt der Zwiespalt in Wack.-Berglingers Herzen deutlicher hervor. Das Pflichtgefühl des Vaters lebte eben auch im Sohne, unvermittelt neben der ätherischen Sehnsucht. Unter der Identifizierung des Schönen und Guten (Br. an T. IV. 232), die ein Gesetz seiner Seele ist, leidet er: „der bloße Anblick" gewisser Menschen macht ihm „im eigentlichen Ver-

*) Tieck sagt in der Vorrede PhS. p. III.: „in der letztern", der Musik, hatte er schon früher gründlichen Unterricht von dem tiefsinnigen Fasch in Berlin genossen"; das „früher" scheint auf die Zeit vor dem Universitätsstudium zu gehen.

**) Vgl. zu dem ganzen Absatz Köpke I. p. 223 und p. 222.

***) Febr. 1793 (Br. an T. IV. p. 258).

†) Bernhardi und W.

††) Vgl. Br. an T. IV. 221. Auch Opern und Operetten hörte er öfter. Br. an T. IV. 220, 221, 243.

Digitized by Google

stande . . . Schmerzen" und, trotz allem, weiß er, daß da etwas nicht recht ist. Seine Abneigung gegen die Beschäftigung mit der wirklichen Welt in ihrer Beschränktheit bricht allenthalben hervor. Am 15. Juni 1792 erklärt er, daß er „eine weise Gleichmüthigkeit gegen die Kleinigkeiten des vulgären Lebens auszuüben anfange" (Br. an T. IV. 192). Am 20. Juli 1792 (a. a. O. 201) sehnt er sich mit Tieck zusammen „von dem traurigen Schwall und Wuste der Welt isoliert" zu sein, „durch nichts an die Menschen, blos aneinander mit den unauflöslichsten „Banden gekettet." Und im Januar 1793 schreibt er (a. a. O. 240), daß er „einmal so eingerichtet, daß die idealische Kunstschönheit" sein Lieblingsgegenstand sei. Die politischen Dinge stimmen nicht zu dem „idealischen Gange" seiner Phantasie. Die Gedanken an die Idealwelt siegen also, wie in all diesen Briefen, in denen durch alle Klagen Hoffnung auf baldige Freiheit, das gemeinsame Semester in Erlangen, immer wieder durchbricht.*)

Wie weit W. einen inneren Beruf hatte und fühlte, „ein recht vorzüglicher Künstler in der Musik zu werden" (175), ist nicht mehr festzustellen, da er nicht die Kraft hatte, ihn zur Ausbildung kommen zu lassen; auch der innere Beruf will erst werden, um ein Recht zum Dasein zu haben. Zunächst beherrscht ihn nur die Sehnsucht, frei zu werden von äußerem Zwange und sich ausschließlich einer allgemeinen Neigung zur Kunst hinzugeben, das heißt, sie zu genießen und kennen zu lernen. Was ihm gerade aufstößt, dem gibt er sich mit größter Wärme hin. So wirft er sich mit Eifer auf die altdeutsche Litteratur und schmeichelt sich „mit „der (wenn auch kindischen, doch ergötzenden) Hoffnung, einmal . . . . „Entdeckungen in diesem Fach zu machen." **) Und er will nichts von Tiecks mahnender Kritik wissen: „jetzt häng' ich daran, weil ich — dem „Himmel seys geklagt, — an kein menschliches Herz hängen kann, das „meinen Geist ganz glücklich machte." ***) Noch mehr ist er zu gleicher

*) Vgl. im Br. vom 20. Juli 1792 (a. a O. 201) die Fortsetzung der oben daraus citierten Stelle, die mit den Worten schließt: „O ich habe heute herrliche Scenen aus unserer künftigen Gemeinschaft geträumt! —".

„ . . . allein eh' er es sich versah, waren die widrige Bilder . . . aus seiner „Seele verwischt, und sein Geist schwärmte wieder ungestört in den Lüften umher", heißt es PhS. 174 von B. Vgl. ferner Br. an T. IV. 249 (Januar 1793) und p. 259 im Februar, in einem Briefe, der von einer beängstigenden fiebrigen Glut ist.

**) Br. an Tieck IV. 229. Dez. 1792.

***) Br. an Tieck IV. 245, Januar 1793.

Digitized by Google

Zeit aus auf „ein anderes Lieblingsstudium", die alte Kunst (a. a. O. 229
Und in Göttingen sehen wir ihn dann sich vorwiegend mit den alte
Künstlergeschichten befassen, daneben mit Hans Sachs. Weiter mach
er ab und zu Gedichte, und im Januar 1793 ist er stolz und selig, Tie
in launigem Pathos mitteilen zu können: „Ich bin Schriftsteller, un
abermals, ich bin Schrifsteller." (a. a. O. 253.) Als selbstverständlic
scheint aber unter den Freunden doch die Meinung geherrscht zu habe
daß die Musik W's eigentliches Gebiet sei. Am 1. Mai 1792 (a.
O. 170) nennt er Musik sein „Lieblingsobjekt" und setzt hinzu „es bleib
„aber noch immer mein Verlangen, einmal in der praktischen Composition
„noch weiter zu kommen, dann würd' ich weit reichere Quellen de
„Räsonnements darüber haben; — wenn auch nur so weit, daß i
„kleine Arien, Duetten, Chöre u. s. w. komponiren könnte, — daß i
„dein Lamm nach meinen Schallmeyen und Flöten auf der Bühn
„springen lassen könnte." Dies zeigt deutlich und drollig ein Durch
einander von dilettantischen Wünschen und leisem Streben nach wir
licher Produktion auf musikalischem Gebiete, und zwar nicht nur R
produktion.

Und am 30. Nov. 1792 sagt Tieck: „Genau genommen sölltest d
dich ganz allein mit der Musik, und ich mit der Dichtkunst beschäftigen . .
(300 Br. IV. p. 69). Wenn wir uns dann die Glut der Empfindun
sowie das aufnehmende Verständnis W's für Musik vergegenwärtige
wie wir beides in den Berglingeraufsätzen finden, die dem letzten Jah
seines Lebens anzugehören scheinen, und wie wir sie im Briefwechs
vorbereitet finden an einigen Stellen (Br. an T. pp. 173, 221, 243
und dazu den Bericht Köpkes nehmen, so dürfen wir Berglingers Wor
wohl wörtlich als Selbstbekenntnis W's annehmen: er habe die Übe
zeugung gewonnen, daß er zu einem Künstler in der Musik von Go
bestimmt sei (175). Dazu paßt auch die Bemerkung: „Viele werden es fi
„eine romanhafte und unnatürliche Erdichtung halten, allein es ist d
„reine Wahrheit . . . ." (PhS. 175), mit der er das Bekenntnis ei
leitet, „daß er oftmals in seiner Einsamkeit, aus inbrünstigem Trie
„seines Herzens, auf die Kniee fiel, und Gott bat, er möchte ihn do
„also führen, daß er einst ein recht herrlicher Künstler vor dem Himm
„und vor der Erde werden möchte." Da wir W's kindliche Frömmi
keit kennen, dürfen wir auch diese Stelle wörtlich auffassen.

Digitized by Google

Es muß dahingestellt bleiben, wie weit der innere Beruf W's zur Musik nur eine durch die Beschränkung aufs Höchste gesteigerte Sehnsucht nach freier Ausübung einer vielleicht nur eingebildeten Fähigkeit zum Musikkünstler war; jedenfalls wurde er im Keime erstickt und der Grund lag nicht nur in der äußeren Beschränkung, sondern auch in W's Gemütsanlage selbst. —

Wenn W. in der praktischen Komposition weiter zu kommen wünscht, so ist es wahrscheinlich, daß er um die Zeit schon kleine Lieder komponierte, und wir können uns gut vorstellen, auf welche „kindisch-gefühlvolle Weise . . ." „ohne die Regeln zu kennen." (PhS. 175).

Verweilen wir einen Augenblick bei W's lyrischen Tendenzen. Er spricht sich darüber aus in einem Briefe an Tieck Ende 1792 (IV, 233 f). Er will „eine ganz eigene Art von Oden einführen"; — wenn auch hierbei Schillers Oden nicht genannt wären als „die unerreichbaren Muster dieser Gattung", wir würden die Richtung des jungen Schiller wiedererkennen. Seine Gedichte sollen ganz individuell und ganz nach der Natur gemalt „treue Gemählde der Empfindung und Leidenschaft" sein, deren „Keim" sie andeuten, auf ihre Folgen führen und so dazu dienen sollen, „Menschen Menschenherzen kennen zu lehren, Menschen „Menschen zu erklären und zu entdecken und Menschen vor Menschen „zu vertheidigen." Sie sollen zeigen, wie der Mensch „durch das Über„maaß seiner Empfindung zu Verbrechen geleitet werden kann", daß der Hörer „am Ende selbst erschrickt, wohin er sich gestürzt sieht" und „von „empfindenden Menschen urtheilen" lerne. Das alles hört sich an, wie die zutreffendste Charakteristik des Schiller, der noch ganz Stürmer und Dränger ist und dessen Sturm und Drang doch viel tiefere, religiöse Quellen hat, die in Wack. ureigenst wiederklingen. — Weiterhin, wenn Wack. Ramlers analysirende Oden abweist, werden wir in der Wendung „wo . . . im Original alles Beweisen der Vollkommenheit des Stücks liegt", an den jungen Goethe gemahnt. Es ist für die Ursprünglichkeit der Receptivität W's bemerkenswert, daß der junge Schiller und der junge Goethe so mit ganzer Seele von ihm empfangen werden, während der Einfluß des reiferen Goethe nur so weit geht, als er eben in der Luft lag. Der frühreife Tieck empfindet kritischer, daher weist er W's „lyrische Gedichte *x. ε.*" zurück.

Digitized by Google

Am Schlusse des Briefes sagt Wack., daß seine eigenen Gedichte dieser Art einen Beitrag zur Geschichte seines Geistes ausmachen würden. Als auf einen kleinen Versuch weist er auf eine Ode hin, die er kurz vorher Tieck geschickt habe*):

Verzweiflung.

1792.

Wer theilt mit mir die ungezähmten Schmerzen
Die in mir kochen mein erglühend Blut?
Ha! meine Feinde könnt' ich itzo herzen
Mit Fiebersiechen könnt' ich lechzend scherzen:
Bis in die Hölle stürzen mich die Wuth.

O kommet, Satans böse Geister alle
Und schaut mit Lust auf diesen Leichnam hin!
Es ist mein Weib! Mit lautem Jauchzen schalle
Ein Siegeslied von euch mir zu und halle
Mir Trost in meinen wild durchstörten Sinn.

Ach nein! ihr selbst, ihr würdet euch erbarmen.
Zu elend wär' ich schon für eure Lust!
Ihr quälet Frohe lieber — flieht mich Armen!
O wen umschließ ich nun mit offnen Armen.
Wen preß ich an die qualerschöpfte Brust?

Ja! Steine will ich an den Busen drücken!
Triumph! itzt kenn' ich wahre Seligkeit!
Hinweg, ihr Menschenherzen! Oede Lücken
Läßt euer Gruß zurück: ihr morschen Brücken
Des schwarzen Stromes unsrer Jammerzeit!

An buntem Marmor will ich mich erlaben.
Das diamantne Feuer sei mein Gott!
Es brennet ewig! Spreu sind alle Gaben,
Die die gepriesne schöne Seelen haben —
Hinweg ihr Menschenherzen, ihr mein Spott.

W. schreibt im nächsten Brief an Tieck über die „Genesis" seines „kleinen Gedichtes": „Die Veranlassung war keine andre, als daß einige „Frauen, die ich gekannt und geschätzt hatte, Bekannten von meinen „Aeltern, kürzlich hintereinander gestorben waren und traurige Männer „hinterlassen hatten. (Die Frau in dem Gedicht soll also nicht er „mordet, sondern natürlichen Todes gestorben seyn). Du wirst hieraus „was in dem Dinge unnatürlich ist, erklären können; denn ich schrie

*) Sie findet sich von Köpkes Hand in seinen Aufzeichnungen zu seiner Tieck biographie hinter den Bemerkungen zu W's Nachlaß in Tiecks handschriftlichem Nachla auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Die Identität erweist sich durch Tiecks un Wackenroders Bemerkungen zu der Ode in den weiterhin zitierten Briefen.

Digitized by Google

„aus meiner Seele und wollte mich in eine fremde versetzen.“ (Br. an T. IV. p. 247). Hiermit weist W. selbst dem Gedichte schon seine Stelle an, es eignet sich durchaus nicht zum Beispiel seiner Oden u. s.: es ist ein recht knabenhafter Versuch mit künstlicher Empfindung. Die Schillersche Diktion ist Zeile für Zeile unverkennbar. Und wenn auch Tiecks Vermutung, das Schillersche Gedicht „Freundschaft“ sei direkt der Ausgangspunkt gewesen, von W. als falsch zurückgewiesen wird, so ist doch der Einfluß offenbar. Ebenso ist es durchaus möglich, daß ihm die Worte „Es ist mein Weib“, Fiesko V, 12, vorgeschwebt haben, auch die Hölle wird dort genannt; auf die Ähnlichkeit und Verschiedenheit der Situation weist Tieck hin. Wie dem sei, ein allgemeiner Stileinfluß des jungen Schiller macht sich im höchsten Maße geltend.

Die zwei andern erhaltenen Gedichte sind ebenso knabenhaft künstlich. Sie haben nur dadurch Wert, daß sie uns das Bild der damaligen Gedanken- und Gefühlswelt W's erweitern. Das eine, „Der Frühling“,*) scheint noch in die Schuljahre zu fallen. Es paßt ganz zu dem W. der ersten Briefe an Tieck, Mitte 1792, der an Tiecks Schäferdrama „Das Lamm“ regen Anteil nimmt. Es ist durchweg konventionell.**) Das zweite, „Das Meer“,***) stammt aus dem Jahre 1795.†) Hier liegt also wenigstens persönliche Anschauung zu Grunde, der Stoff ist jedoch zu allgemein und zu großartig für W's noch geringes poetisches Können. „In allgewaltger Schaale / dem heiligen Schicksale / Schäumt unter uns das weite Meer / “ deutet auf Schillers Worte „Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches / Schäumt Ihm die Unendlichkeit.“ Wir finden W. wieder in den kindlich-religiösen Empfindungen, die das Ganze tragen. Eigentümlicher erschien er in den „Zwey Gemäldeschilderungen“, die Unbeholfenheit versteckt sich dort hinter dem sehr passenden einfältigen Ton.

Viel näher der Vollendung kommt W. in den zwei Gedichten der Berglingeraufsätze: Das Gebet zur Cäcilia (PhS. 175) und das Angst-

*) Zuerst in Bothes Frühlingsalmanach für 1805 p. 1 f.

**) Individuell berührt höchstens, daß sich „der Sfären Königin“, wie W. den Frühling nennt, „Heilgen gleich, mit Stralen wieder . . . schmücket.“

***) Von Tieck in der „gelehrten Gesellschaft“ zuerst abgedruckt und harmlos verspottet.

†) In seiner Tieckbiographie (I. 203) schreibt Köpke zu der „gelehrten Gesellschaft“: „Einige Verse, die Wack. im pathetischen Tone der ältern Schillerschen Gedichte 1795 „auf Arkona gemacht hatte, fanden darin eine Stelle, um eine strenge Kritik zu erfahren.“

Digitized by Google

gebet zu „Gottes Sohn" (177 f.). Hier sind es eigenste Gefühle, die von selbst sich hervordrängen.*) Das Gebet an die Cäcilia, „Die Beschützerin der Tonkunst", deren Name und Wesen Wack. durch den später noch zu erwähnenden Herderschen Aufsatz „Cäcilia" in den Zerstreuten Blättern 1793, sowie durch Raphaels Bildnis der Heiligen und Vasaris begeisterte Worte darüber (II. 110 f.) nahe gebracht wurde, trägt fast ganz Wackenroderisches Gepräge, wie wir es schon z. T. aus den früheren Teilaufsätzen kennen: das stille weltentfernte Leben im Kämmerlein, das Gefühl des Verzaubertseins durch die wunderbaren Töne, das Bild der Verwirrung des Gemütes dadurch, der Wunsch nach Auflösung im Kunstgenuß, das demütige Gefühl der Schwachheit seines Könnens, die religiöse Begeisterung, kindlich pathetisch wieder an Schiller anklingend in den letzten Versen. Das Unbeholfene fehlt nicht; immerhin sind die Verse in ihrer Umgebung sehr anziehend. Das ist aber noch weit mehr der Fall in dem zweiten Gebet. Es macht durch seine geschlossene innere Wahrheit, die in keinem Stücke outrirt erscheint, einen tiefbewegenden Eindruck. Und dies wird nur noch erhöht, wenn wir darin schon bekannte Wendungen finden wie:

„Kannst du mir nicht Offenbarung schenken,
„Was ich innerlich soll wohl bedenken?" (vgl. PhS. 48.)

Auch die kindliche Gläubigkeit Wackenroders tritt in diesem Gebet so innerlich wahr hervor. Er findet hier echte Töne, wir sehen den bedrängten Jüngling in seiner Not wie in einem lebensvollen Bilde. Nicht ohne günstigen Einfluß auf das Gedicht war gewiß, was W. zur Einleitung des ersten sagt, daß er es schrieb, als „sein Blut . . . in heftiger Wallung" war. W. war sehr sensibler Natur, und Nerven und Blutumlauf spielten eine Rolle bei ihm.**)

*) Entstanden sind sie wahrscheinlich, jedenfalls das zweite, nach der Universitätszeit, als W. wieder eingeengt in der heimatlichen und beruflichen Sphäre lebte, und vor 1797, da sie sich schon in den Herzensergießungen finden, welche um Weihnachten 1796 erschienen sind. Am 5. Januar 1797 bittet nämlich A. W. v. Schlegel Böttiger brieflich um Vasaris Vite de pittori: „Ich wünschte bei einer gewissen Arbeit das Werk zu Rate zu ziehn, die ich gleich jetzt vornehmen möchte" (vgl. Schnorrs Archiv p. 158). Es ist wohl die Rezension der Herzensberg. . —

**) Hier sei noch eine Briefstelle angeführt vom Nov. 1792 (Br. an T. IV. 214 f.): „Es ist mir gar auffallend, daß, sobald ich was von dir lese oder, noch besser, mit „dir mündlich in das Feld der Poesie hineinschweife, mein Blut sich erwärmt, und „ich meine lebhafteren Empfindungen in Rhythmen daherströhmen zu lassen versucht „werde."

Digitized by Google

Das Verhältnis Berglingers zu seinem Vater, wie es p. 177 f. zeigt, ist wieder mehr in W's Brust zu legen. Freilich, gänzlich verborgen kann dem alten W. die Abneigung des Sohnes gegen juristisches Arbeiten nicht geblieben sein, noch auch seine Neigung zur Kunst, und er wird sein Mißfallen darüber geäußert haben.*) Auch der „Mißmuth, der mit zunehmendem Alter immer stärker ward", hat sein Analogon. Klein nennt den alten W. „mehr und mehr von Krankheiten gefoltert, und von den Schwächen des Alters bedroht" (a. a. O. p. 23), nachdem er von dem Tode seiner Gattin, die ein Jahr nach ihrem Sohne starb, berichtet hat. An Mißstimmungen im Hause kann es kaum gefehlt haben. Der junge W. duldet sie stumm: „Joseph verlor darum sein kindliches Gefühl nicht, es kämpfte ewig mit seiner Neigung" (PhS. 177), und wurde es ihm zu schwer, so setzte Tieck sich hin und arbeitete für seinen Freund die Akten aus;**) „und er konnte immer nicht das Herz fassen, „in des Vaters Gegenwart über die Lippen zu bringen, was er ihm zu „entdecken hatte", W. scheute sich gewiß, seine Wünsche, die, mit seiner innersten Seele verknüpft, so zart waren, dem ganz andersgearteten Vater selbst vorzutragen.***)

Bei der Flucht erinnert Köpke an den Plan der Freunde in Göttingen, nach Italien zu entfliehen. Freilich sollte W. dort Musiker werden, aber der Plan entsprang offenbar aus dem Enthusiasmus für die bildende Kunst und einer allgemeinen Sehnsucht nach Italien, kaum einem Fluchtgedanken.

Zweites Hauptstück.

W. überspringt mehrere Jahre. B. ist in der bischöflichen Residenz Kapellmeister geworden und hat erreicht, was er wünschte. Aber wie fühlt er sich nun? Es ist wieder W's Bestreben, keine Geschichten zu erzählen, sondern Gemütszustände zu schildern. „Allein die Dinge der Welt verändern sich vor unsern Augen." W. hat hier also einen festen

*) Vgl. die Antwort auf Tiecks Fürbitte für W.

**) Köpke (I p. 222).

***) Welche Scheu W. vor seinen Eltern hatte und wie weit die Bevormundung des Jünglings durch die Eltern ging, charakterisiert ein Umstand, den die Vergleichung der Reisebriefe Wackenroders und Tiecks ergiebt. Nach Tiecks Bericht haben die Freunde offenbar ihre Reise zu Pferde gemacht, und Tieck macht sich mehrfach lustig über W's Ängstlichkeit dabei, besonders bei Tiecks Wagehalsigkeit; W. jedoch erwähnt nichts davon, sondern erklärt, sie seien zu Wagen gefahren.

Digitized by Google

Plan. Vorher hat er seiner Sehnsucht, wie sie in seinem Herzen brannte, Worte verliehen, jetzt will er das Schreckbild entwerfen, das manche zweifelvolle Stunden seiner zaghaften kranken Seele vorspiegelten. So haben wir hier mehr eine Krankheits- als Leidensgeschichte. Um W. daraus zu verstehen, müssen wir damit rechnen, daß er selbst die Analyse seiner Krankheit gibt.

Zunächst läßt er seinen Berglinger selbst sprechen: es sind Klagen und Anklagen über Enttäuschungen. Erst die Lehrzeit. Er dachte, er würde „in einem fort umherphantasieren" können, an die Technik und Arbeit hatte er nicht gedacht. Es ist noch keine romantische Unlust zur Arbeit zu nennen, es ist eine naive Illusion, die der Musik gegenüber wohl am begreiflichsten ist. Besonders für einen so in Tönen und Empfindungen schwelgenden Menschen wie W. mußte die erste Berührung mit der „Kunstgrammatik" und dem „mathem. Gesetz" der Melodien*) herbe sein. Diese fand früh statt. Nov. 1792 schon nennt W. „Professor Forkel, „der eine Geschichte der Musik, eine musikal. kritische Bibliothek u. s. w. „geschrieben, und ein vortrefflicher musikalischer Kritiker ist."**) Von der Göttinger Bibl. holte er am 1. Febr. 1794 das erstgenannte Buch; außerdem am 18. Februar Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik. Er scheint diese Bücher fleißig gelesen zu haben und hat offenbar sich über diese Illusionszerstörung hinweggesetzt. Die späteren Berlingeraufsätze zeigen ihn in einer freundlicheren Beziehung dazu. B. sagt selbst: „doch wenn auch, ich hatte noch jugendliche Spannkraft, und hoffte und hoffte auf die herrliche Zukunft!" Drückend bleibt aber schon hier für Bergl.-Wack. der Gegensatz des Irdischen, dieser „mühseligen Mechanik", und des Gefühls, das er „mit den Tönen handzuhaben" sich sehnt.

Viel heftiger als die Kunsttechnik schmerzt ihn die zweite Enttäuschung, als er Meister geworden. „Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen", (182). Selbst „in dem majestätischen Dom, am heiligsten Feiertage" werden die Seelen der Hörer nicht erhitzt, geschweige denn im Konzertsaal. Es ist die erste Erfahrung der Einsamkeit des Künstlergemütes. Hier noch naiv ausgedrückt: „Für diese erhitz ich mich, es so zu machen, daß man dabey was soll empfinden

*) PhS. 181, vgl. Forkel, Allg. Gesch. der Musik, I, S. 15, § 22, S. 21, § 29 und S. 35 f., Leipzig 1788.

**) Br. an T., IV. 215.

Digitized by Google

können." Dies geht parallel zu der Polemik gegen den flachen Kunstgenuß in der bildenden Kunst. Es folgt die gleichfalls schon bekannte Abneigung gegen die Kritik; hier bei der Musik fehlen ihm vollends die Worte, sein Gefühl auszusprechen, er möcht's „mit einem Striche auf eine Tafel hinmahlen, wenns eine Farbe nur ausdrücken könnte." Hier liegt eine Quelle für die romantische uns noch mehr begegnende Neigung, Musik und Malerei in ihrer Wirkung zu vermengen; wir sehen, wie natürlich und wahr sie ist. Berglinger tröstet sich mit der nicht sehr zuversichtlich klingenden Hoffnung, nach seinem Tode verstanden, gefühlt zu werden; aber er sagt selbst: „Eine schöne Idee, womit man sich eine Zeitlang wohl angenehm täuschen kann." Während früher immer der Enthusiasmus siegte, haben wir hier Antiklimax.

„Allein das allerabscheulichste sind noch alle die andern Verhältnisse, worin der Künstler eingestrickt wird" (PhS. 183). Die „Verhältnisse"! Der menschliche Umgang! Immer wieder hören wir in W's Briefen an Tieck Klagen über die Gesellschaft, mit der er täglich verkehren muß. Er entwirft sogar eine „Theorie des Umgangs"*), um eine ihm mögliche Stellung darin zu gewinnen, und ist bitter gekränkt, wenn er es auch begreift, daß Tieck nicht ernsthaft darauf eingeht. „In Erlangen soll „auch nicht Eine Menschenstimme mich geniren! Und in dieser Rücksicht „ist mir der Abschied von Berlin fast noch willkommener, als er mir „in andrer schmerzhaft ist: . . . Auch nicht eine halbe Stunde voll „Enthusiasmus und Freundschaftsseligkeit, — Himmel sonst berauschte „ich mich jeden Tag mit diesen hohen Gefühlen, — auch nicht Eine hab' „ich in deiner Abwesenheit verlebt, — wenigstens nicht mit einem andern." So schreibt er unter anderen Klagen im Januar 1793 (Br. an T. IV 238).

Zur Feststellung von W's Ethos in diesem Punkte ist die Gegenüberstellung zweier Briefstellen fruchtbar; die eine ist die genannte von W's Theorie des Umgangs, die andere ist von Tieck über W's Verschlossenheit im Reisebrief an Bernhardi (a. a. O. p. 226 f). In Bayreuth logierten die Freunde im Goldenen Anker. Sie finden dort Mittags und Abends eine Gesellschaft preußischer Offiziere rüdester Art, nach Tiecks eigenem Bericht. Mit diesen Offizieren läßt sich T. ein, und er verteidigt das (a. a O. 202), doch: „Wackenroder hatte viel dagegen

*) Br. an T. IV, p. 223 ff.

Digitized by Google

einzuwenden." Ähnlich geht es bei einer Gesellschaft beim Regierungsrath Spieß in Bayreuth, auf der T. wieder manche alte und neue Bekanntschaften macht. Von W. aber schreibt er: „Wackenroder hat „sehr etwas Verschlossenes, keiner wagt sich an ihn so leicht und „bei aller seiner Bescheidenheit hat er ein sehr imponirendes Ansehn, „sehr etwas altes, weil er von je an wenig mit jungen Leuten um„gegangen ist. Schlimm ist es, daß seine Solidität nicht aus Erfahrungen „entstanden ist, er ist kalt und gesetzt, ohne daß dieser Charakter aus „einer inneren Nothwendigkeit entstanden wäre, er ist die Ideen nicht „durchgegangen, die nothwendig sind um einen reellen soliden Charakter „hervorzubringen, der unerschütterlich ist, — man zeige ihm das, was „er jetzt verachtet, von einer reizenden, von einer poetisch schönen Seite, „und er wird schwächer sein, als die, die er itzt verachtet. Er hat von „je an allen Umgang vermieden, der ihn hätte belehren können, er hat „daher wirklich sehr wenig Menschenkenntniß, er haßt und verachtet „ohne sich in die Seele dessen, den seine Verachtung trifft, hineindenken „zu können, Sie werden wissen, wie schädlich eine solche Erhebung über „die Menschheit ist, wie sehr sie zur schrecklichsten Intoleranz führt „zum Menschenhaß. — . . ."

Hören wir nun W. selbst (Br. an T. IV, p. 223 f.): Er hat mit einem Vetter eine Reise gemacht, sich aber entfernt von ihm gehalten. Er scheut sich, gewissen Menschen seinen Charakter offen zu zeigen. Immer stößt er an, wenn er seine Meinung sagt. Der eine fühlt sich getroffen, der andere glaubt von ihm, er wolle alles besser wissen; und wenn er ein ander Mal selbst lustiger und leichter ist, wundern sich die Menschen über seine Ungleichheit und halten ihn für einen Sonderling. So ist er gezwungen, immer eine Maske anzulegen, und doch verwahrt er sich dagegen es für gut zu heißen, wie ein „Musiker in Berlin es machte, „der um nicht anzustoßen, in jeder Gesellschaft, wenn man ihn nach „Alessandros Musik fragte, vortrefflich, vortrefflich antwortete, ohne ihr „je innerlich leiden zu können." Sein Mittel ist: Schweigen; und doch verfällt er wohl noch öfter etwas zu sehr in die ihm natürliche Hitze. „Beide Extreme mußt Du Dir aber nicht zu übertrieben vorstellen „(Doch abermals: „Du kennst mich; — ich habe ganz aufrichtig ge„schrieben, wenn auch nicht immer mit den passenden Worten.) Was „meynst Du nun?" So endet er den Brief.

Digitized by Google

Die ganze Art, wie W. hier spricht, ist schon charakteristisch für ihn, man sehe den Schluß. Das ist ein Mensch, der sein Inneres nicht in Einklang mit dem Äußeren bringen kann und darunter leidet. Darin liegt auch W's Eigentümlichkeit und Keim zum Untergang und seine Verschiedenheit von Tieck. Nur von diesem Standpunkte aus können wir T's Urteil Recht bezw. Unrecht geben. „W. hat sehr etwas Verschlossenes". . .; er hat ein kindlich-harmonisches Wesen, in sich selbst und aus sich selbst lebend und werdend, während Tieck gar nicht ohne die Außenwelt denkbar ist und nur in Beziehung zur Außenwelt lebt und wird, wie der Schauspieler, mit dem ihn Haym treffend vergleicht, nicht denkbar ist ohne seine Bühne. Die Ideale T's und W's sind die gleichen, wenn sie auch bei W. tiefer liegen; was ihnen in der Außenwelt widerspricht, studiert T. wie böse Rollen, neben denen er dann als Vertreter der satirischen oder guten Rolle glänzend vor der Welt sich präsentiert; W. ist passiver, er wird verletzt durch die grobe irdische Welt, er will sich wehren und weiß nur zwei Wege: heftig anzugreifen, seine Idealwelt, von deren Höhe und „Absonderlichkeit" der niedrigen Welt gegenüber er halb kindlich, halb vornehm — „er hat sehr etwas altes" — fest überzeugt ist, ad hoc zu predigen; oder, da es ihm nicht gelingen will, zu schweigen. Sehr wahr sagt Tieck, daß W's „Solidität nicht aus Erfahr. hervorgeg." ist, daß er „wenig Menschenkenntniß" hat, „er haßt . . . ., ohne sich in die Seele . . . hineindenken zu können". Freilich konnte es kaum anders sein.*)

Tieck hat wiederum sehr Recht, wenn er an Wack. aussetzt, daß er die Ideen nicht durchgegangen, die ihm Festigkeit hätten geben können. Aber die Folgerung, die er dran knüpft, hätte er später wohl so schroff selbst nicht gebilligt; erst nach dem Tode seines Freundes mochte er empfinden, daß sein edles Wesen tiefer lag, als er gedacht hatte.**) Je ursprünglicher und eingeborener aber die Reinheit ist, um so größere

*) „Die übertriebene Reizbarkeit meiner Nerven, für die ich keinen Namen habe, „und auf die ich in der That nicht stolz sein darf, ist mir bei jenem Umgange auch „sehr zur Last. Jedem andern würde ich Räthsel sprechen, aber Du wirst in meine „Seele eindringen, wenn ich Dir sage, daß der bloße Anblick eines Menschen wie — „mir im eigentlichsten Verstande *wehe* thut, mir Schmerzen macht", schreibt er im nächsten Briefe an Tieck (Br. an T. IV 232). Und wir dürfen das voll glauben.

**) Vgl. seine Sonnette auf Wack., und das Traumgedicht am Schlusse der Phantasien von 1799.

Digitized by Google

Stärke gehört dazu, sie in der Außenwelt zur nutzbaren Herrschaft kommen zu lassen, denn es wird ihr so viel schwerer, das Unreine und Flache zu begreifen, das doch einmal vorhanden ist. Und wenn wir Tieck Recht geben, so werden wir doch nicht wünschen, daß W. die Vorschriften T's nach Tieckscher Art ausgeführt hätte.

Aus der Berglingerstelle spricht also ein besonders einschneidendes Bekenntnis eigener Leiden. „Die widrig-kleinlichen Sitten", — die „Subordination der Kunst" konnte W. in Berlin mit eigenen Augen sehen; Musiker des Schlages, den er oben schildert, wird es mehr gegeben haben, auch im Hofdienst. „Es widersteht mir ein Wort davon „zu reden, — es ist alles so unwürdig und die menschliche Seele so „erniedrigend", die Worte charakterisieren gut W's vornehm edle Gesinnung, von der Tiecks, zum mindesten formell, sehr verschieden. Und mit solchen Menschen soll er ein musikalisches „großes Werk zu Stande bringen." Welche Kluft wieder zwischen Gefühl und Wirklichkeit; an die Möglichkeit einer Überbrückung denkt W. gar nicht. Und keine Religion noch Philosophie kann die schwere Wahrheit, die nur eine Goethische Resignation zugleich empfinden und tragen konnte, aus dem Satze ganz tilgen: „Es ist wohl leider gewiß; man kann mit „aller Anstrengung unsrer geistigen Fittige der Erde nicht entkommen; „sie zieht uns mit Gewalt zurück", charakteristisch fährt W. aber fort: „und wir fallen wieder unter den gemeinsten Haufen der Menschen." Dürfen wir sagen, daß W. zu früh die Schwere des Lebens erkannte? Oder besser zu früh empfand und zu spät mit der Vernunft faßte, die ihm die Waffe in die Hand gegeben hätte?

Weiter sieht er die „Aufgeblasenheit", von der „auch die edelsten" der Künstler nicht frei sind. Wir haben hier die Kunstanschauung, die er auch im ersten Teil der Aufsätze hat: „die Göttlichkeit der Kunst" und sie auszuüben eine Gabe des „Schöpfers" (184 f.) „Wahrhaftig „die Kunst ist es, was man verehren muß, nicht den Künstler; der ist „nichts mehr als ein schwaches Werkzeug" (185). Wir können dies Wort nicht als einen Fortschritt bezeichnen, es steht durchaus nicht im Widerspruch damit, daß W. früher den Künstler mehr betont als das Kunstwerk, das nur sein Spiegelbild ist. Mag sein, daß W. an die Worte der Apotheose dachte: „Man muß die Kunst mehr als das Muster

Digitized by Google

lieben"; doch dann nur rein äußerlich, der innere Zusammenhang ist gänzlich verschieden.*)

Weil er so große „Liebe für die Musik" hat, „eben darum" fühlt er sich so unglücklich — in „all dem widrigen Wesen" um sich herum. So kommt er zu dem Satze „Weit idealischer lebte ich ... da ich ... die Kunst noch bloß genoß." Nicht aus untätiger Schwärmerei ist ihm der Genuß schöner als das Ausüben, sondern weil das Ausüben nur schön ist, wenn man verstanden wird, aber man wird nicht verstanden. — Freilich spricht W., der über das Genießen kaum herausgekommen, nicht aus Erfahrung, aber aus einer Ahnung, die uns ergreifend fühlen läßt, daß seine Sehnsucht sich vor der Erfüllung fürchtet — wahrscheinlich mit Recht.

Damit endet der „fragmentarisch-geschriebene Brief" Berglingers. W., der hier auch wie in den früheren Aufsätzen als Klosterbruder gedacht ist, zieht die Summe: der Künstler ist verlassen in der unharmonischen Welt, „seine Kunst wird tief entwürdigt", während sie „ihm doch nur dazu gemacht schien, das menschliche Herz zu rühren" (186), ein Wackenrodersches Postulat, das schon in den Aufsätzen über bildende Kunst hervortrat. Ganz folgerichtig setzt hier der Zweifel ein. Die Kunst verfehlt ihren Zweck, die „großen Wirkungen auf die menschlichen Gemüther" sind Einbildung, da sie „im wirklichen ... Leben keine andre Rolle spielt, als Kartenspiel ...."; er ist „der größte Phantast gewesen", daß er den Beruf eingeschlagen. So kommt W. zur Trennung von Kunst und Leben: der Künstler „müsse nur für sich allein .. Künstler seyn" (187). Es ist aber klar, daß dies für B. wie für W. nur eine unbefriedigende Resignation ist. Daher fährt der Zweifel fort, indem Wack. übergeht zu B's letzten Lebensschicksalen. „... seine Mißmütigkeit, und das unbehagliche Bewußtsein, daß er mit „allem seinen tiefen Gefühl ... für die Welt nichts nütze, und weit „weniger wirksam sey, als jeder Handwerksmann, — nahm immer mehr „zu." W. zweifelte wohl, ob sein eigenes Können ausreiche für die so unendlich hohe Kunst; in B's Leben geht der Zweifel weiter, die Kunst überhaupt ist für die Welt unnütz, sie ist zu hoch für die meisten, und mit dem Glauben an die Wirkung der Kunst auf das Gros der

*) Minor im Goethejahrbuch X. 227.

Digitized by Google

Menschen ist für B. also auch der Glaube an die sittliche Berechtigung seines Künstlerberufes ins Wanken gebracht; ihn drückt das Gefühl un erfüllter Pflicht, wie denn das Pflichtgefühl auch bei Wack. eine be deutsame Rolle spielte (vgl. später). Er war gleich seinem Vater fes an die Erde gekettet durch das Band der Natur, das bei ihm durc keine Kultur gelockert war. Daher konnte er sich nicht leichten Sinne hinwegsetzen über die Kluft zwischen der Idealwelt der Kunst und de dürftigen Wirklichkeit der Kulturwelt, nachdem er sie einmal gesehen so gern er es in seiner Angst gethan hätte. Diese Sünde, die viel Romantiker begingen, indem sie leichte theoretische oder poetische Schein brücken bauten, war für Wack. unmöglich. So fühlt er sich zerrisse von Pflicht und Neigung, schwebend zwischen Erde und Himmel (122) denen er doch beiden angehört. In B's Leben häuft er nun all di Ansprüche, die die Erde an ihn stellt. Seinem immer schwächer werden den Vater schickt er Geld, aber ihn zu besuchen „konnte er nicht über Herz bringen"; und doch: „Er ward trübsinniger; — sein Leben neigt sich hinunter" (187). Für eine „neue schöne Musik" wird ihm endlic „ein stiller Beifall" gezollt, „welcher weit schöner als ein lauter ist (vgl. p. 95). Da begegnet ihm auf der Straße seine „jüngste Schweste im elendesten Aufzuge", sein Vater liegt totkrank darnieder. Am „Tod bette" verstehen sich beide endlich „ohne viel Worte sehr inniglich"; doc es erhebt B. nicht, er empfindet nur den Spott der Natur, „daß d Menschen sich erst in solchen kritischen letzten Augenblicken recht verstehen (188). Alles war verwahrlost daheim; das Geld, das er für den Vate schickte, hatte die Schwester verpraßt, „seine Geschwister . . . im b trübtesten Zustande." Geschäfte rufen ihn in die Residenz zurü Gewaltsam reißt er sich nun von der Erde los und überläßt sich d Kunst; aber es ist eine Passionsmusik, in der er all sein Leiden un seine Wonne ausspricht, — und die Pforte zum Todesreich.

Es ist erschütternd, wie W. hier unbewußt sein eigenes End schildert. Ein halbes Jahr nach Erscheinen der Herzensergießunge erkrankte er. Am 18. Dez. 1797 schreibt Fr. Schlegel an seinen Brude „Wack. ist sehr krank gewesen, aber jetzt wieder außer Gefahr." Un am 17. Februar 1798: „— Wack. ist gestorben. Er hatte ein Fau „fieber, ist dann mehrere Monate melancholisch gewesen, oder wie ande „sagen, rasend." Also das „wieder außer Gefahr" war nur ei

Digitized by Google

vorübergehende täuschende Erholung. Der 13. Febr. ist der Todestag. Von Berglinger lesen wir: „Eine Nervenschwäche befiel, gleich einem „bösen Thau, alle seine Fibern; — er kränkelte eine Zeitlang hin, und „starb nicht lange darauf, in der Blüthe seiner Jahre." — Und wenn wir daran denken, wie hell, wenn auch ohne die Einheit zu finden, W. in den Berglingeraufsätzen in das Durcheinanderweben der menschlichen Seele hineinsieht, und wie ihm manchmal blitzartige tiefe Erkenntnisse kommen, so spiegelt sich wieder ganz sein eigener Zustand in dem Satze ab: „Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxismus größere Stärke zeigt als ein Gesunder." Eine Wahrheit, die bei Novalis wiederkehrt und dort zu einer Doktrin erhoben wird, die z. T. ungesunde Züge trägt.

Zum Schlusse ergeht sich W., wie so gern, im Nachsinnen des eben Erzählten. Seine religiöse Demut beugt sich wieder den Geschehnissen. Der Zwiespalt steht vor ihm: ätherischer Enthusiasmus und niedriges Elend (190). Warum? Mit eigentümlicher Klarheit sieht er ahnungsvoll die Lösung: „seine hohe Phantasie" rieb ihn auf; daher war er vielleicht mehr geschaffen „Kunst zu genießen als auszuüben", und das macht unglücklich, hat Wack. erfahren. „Sind diejenigen vielleicht „glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein ver„hüllter Genius arbeitet, und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht „stört?" Hätte er nie mit seiner Phantasie die Herrlichkeit der anderen Welt so deutlich seinem Bewußtsein vorgemalt, sondern in dumpfer Daseinsfreude seine Kräfte walten lassen, er hätte die furchtbare Kluft nicht so kraß gesehen und wäre glücklicher gewesen. Ja, ist es vielleicht gar Aufgabe des Künstlers, diese Kluft aufzuheben? Und so ahnt Wack. den einzigen wahren Ausweg aus seinen Zweifeln, den er gehen müßte und könnte, wenn es nicht zu spät wäre.*)

Wie ein letztes herrlichgesundes Aufrichten im Krankenbette ist diese Erkenntnis; dann sinkt der schwache Geist wieder zurück ins Kissen, in milder Ergebenheit: „Der Kunstgeist ist und bleibet dem Menschen

*) „Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht „als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er „ein ächter Künstler sein will? — Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht „überhaupt ganz etwas anderes, und — wie mir jetzt erscheint, — etwas noch Wunder„volleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie? —"

Digitized by Google

„ein ewiges Geheimnis, wobey er schwindelt, wenn er die Tiefen des„selben ergründen will; — aber auch ewig ein Gegenstand der höchsten„Bewunderung: wie denn dies von allem Großen in der Welt zu sagen ist." —

Diese Schlußbemerkungen enthalten auch das Schicksal der Romantik, die zu früh die Fülle Goethischer Herrlichkeit auf einmal sah, deren Ideal daher nicht ward mit der Erfahrung und die zum Genuß statt zur Arbeit fast gedrängt wurde.*)

2. Musikalische Aufsätze von Joseph Berglinger.

Sie bilden, wieder vermehrt mit Tieckschen Aufsätzen, den zweiten Teil der „Phantasieen" von 1799. In der Vorrede zu diesen sagt T. von den Aufsätzen W's, daß er „die letzteren erst kurz vor seiner „Krankheit ausgearbeitet und mir mitgeteilt hat ..... Für die Auf„sätze über die Musik hatte mein Freund eine besondere Vorliebe, und „er wünschte immer recht sehr, mit der ihm eigentümlichen schönen Leb„haftigkeit, sie gedruckt zu sehn." Mit den „letztern" können nur die musik. Aufsätze gemeint sein, deren Abfassung also wahrscheinlich in die erste Hälfte des Jahres 1797 fällt.

Die Vorerinnerung scheint demnach etwa in die Zeit der vorübergehenden Gesundung Ende 1797 zu fallen, in der W. sich besonders lebhaft um den Druck bekümmern mochte. Er findet in den Aufsätzen „welche die Blüthen einzelner schöner Stunden sind, . . mit Freude„diejenige melodische Harmonie . . . , welche wir leider, wenn wir den „ganzen Inbegriff seines wirklichen Lebens übersehen, mit so bittere„Betrübnis vermissen." Das sind Rekonvaleszentenstimmungen. Daß W. diese Aufsätze B. in den Mund legt, ist eine glückliche Analogie zu dem Klosterbruder, der nicht gut von Musik sprechen konnte, zumal da Leben des musikalischen Joseph B. voranging.

1. Ein wunderbares morgenländisches Mährchen von einem nackten Heiligen.

Die erste Anregung zu diesem Stücke scheint Ende des Jahres 179 zu liegen. Da schreibt W. an Tieck von dem Eindruck, den „die rührend Geschichte eines Schiffskapitäns", der fast vor Hunger umgekomme

*) Mit dem Leben Berglingers schloß W. die Herzensergießungen. Eine dahin gehende Schlußbemerkung ließ Tieck in der Sammelausgabe mit Recht fort.

Digitized by Google

wäre, auf ihn gemacht hatte: es „ekelt" ihnvor ihm selber, und er hätte seinen „Körper geißeln und kasteien" mögen. Diese Empfindung suchte er in eine Ode zu bringen. Er wollte „die Empfindung eines Menschen „schildern, der von dem tausendfachen Elend der Menschheit bey eigener „Zufriedenheit so niedergedrückt wird, daß er sich in einsame Wüsten „stürzt, und in wahnsinniger Schwärmerey auf die Idee kommt, sich „allerley Pönitenzen aufzulegen. Sollte eine solche Ode nicht ein helles „Licht auf jene schwärmerischen Eremiten des Mittelalters werfen, . . . „Ich habe schon mehr dergleichen Entwürfe im Kopf, aber bis itzt, . . . „unmöglich Zeit gehabt, einen auszuführen"*). Hiernach muß W. in jener Zeit über „Eremiten des Mittelalters" etwas gelesen oder gehört haben**). Seine Gedanken haben sich mit der Ursache dieser Erscheinung beschäftigt; die vorgelesene Geschichte vom Kapitän gibt ihm eine ihn erschütternde Mutmaßung und Anregung, eine Ode zu dichten. Von den „Entwürfen" könnte er nun später, 1797, einen aufgenommen haben***) in der Idee, solchen wahnsinnigen Schwärmer durch die Musik, mit deren Preis und Schilderung er sich gerade befaßte, gerettet werden zu lassen. Die romantische Einkleidung, daß der „nackte Heilige" ein verzauberter Genius sei, geht, wie W. selbst andeutet, auf die Anschauung alter Völker zurück, die die Wahnsinnigen in einem besonderen Verhältnisse zur Gottheit sahen. Wenn der Heilige vom Rad der Zeit spricht, könnte dies auf einen Zusammenhang mit W's „Ode an die Zeit" deuten, die er Januar 1793 in einem Br. an T. erwähnt (a. a. O. p. 254). †)

Aus dieser Entstehungsgeschichte ließe sich erklären, daß erst zum Schlusse die Musik hervortritt und bis dahin gegen W's Art das Interesse auf der Erzählung ruht. Freilich ganz seiner Art entspricht, daß es

*) Br. an T. IV, p. 233 f.

**) Vielleicht Zimmermanns Buch „Über die Einsamkeit" (1784/5), das sich stark ausließ gegen das widersinnige und abgeschmackte Mönchswesen.

***) Vielleicht hatte er sich noch nach jenem Briefe schriftliche Notizen gemacht.

†) Er gab sie damals an Bernhardi, der sie in einer von „Rambach und Heydemann (vielleicht auch von Zöllner, Jenisch, Eschenburg und Veit Weber unterstützt)" geplanten Zeitschrift (wohl das 1795 beginnende „Berlinische Archiv der Zeit", herausg. von Rambach und F. L. W. Meyer) abdrucken wollte. Bernhardi nannte vor Rambach als Verfassernamen Schmiedecke; Wackenroder setzte den Namen Agathon darunter, „weil das mein Lieblingsname ist". Ich habe die Ode weder im „Archiv der Zeit" noch in andern Zeitschriften und Anthologien jener Tage finden können.

Digitized by Google

im Grunde keine Geschichte, sondern Schilderung eines Seelenzustandes ist, wie er sich in dem Gebahren des Wahnsinnigen zeigt. In dem orientalischen Kolorit und der Schilderung des Gräßlichen hatte er einen Vorgänger in Tieck (Abdallah, Almansur). W hatte schon bei Piero das Bizarre trefflich dargestellt, doch mit mehr Mitleid und Scheu, und das eigentlich Gräßliche floh er, z. B. bei Leonardo; so dürfen wir hier wohl Einfluß T's auf W. annehmen. Dabei wirkt aber die Berglinger-Stimmung mit, schon durch den Zielgedanken, in dem Betonen des Einförmigen, Taktmäßigen der Bewegung der Zeit, dem er nicht entfliehen kann, von dem er eben befreit wird durch die auflösende Wirkung der Musik. So will sich der Wahnsinnige an etwas „bestimmtes unbekanntes" hängen, „sich außerhalb oder in sich vor sich selber retten"; ebenso sehnt sich auch B. aus der Angst der Zeit, die ihn verwirrt und fesselt und zu keiner nützlichen Arbeit kommen läßt, zur Ewigkeit und Freiheit, die er nur in Träumen und Tönen findet.

Die Schilderung „der mondhellen Sommernacht" ist Milieuschilderung, wie sie abermals bisher bei W. nicht auftrat, dagegen bei T. typisch ist. Ich vermute hier direkte Anlehnung an Tiecks Adalbert und Emma (Das grüne Band, 1792).

Wackenroder, PhS. 197 f.

„**Einst aber war eine** wunderschöne,
„mondhelle **Sommernacht**, ...
. . . . . .
„**der Mond strahlte** von den hellen
„Wangen seines Antlitzes ein sanftes
„Licht, worin die **grüne Erde** sich badete.
„**Die Bäume hingen in dem zauber-**
„**haften Schein** wie **wallende Wolken**
„**auf ihren Stämmen** und die Wohnun-
„gen der Menschen waren in. . . . . .
„dämmernde **Geisterpaläste** verwandelt."

Tieck, Schriften VIII. p. 304 f.

„**Es war eine schöne Sommernacht**
. . . . . .
. . . . . .
„**Eichen und Buchen standen da in**
„**Glanz** und helles funkelndes **Grün**
„gekleidet . . . . . .
„durch die verschränkten Zweige schlüpfte
„der **Strahl des Mondes** und spielte
„**wallend** und webend auf dem **grünen**
„**Rasen**; die ganze bekannte Gegend war
„durch die **magische Beleuchtung** fremd
„und unbekannt; **die Birken** am Ab-
„hang des Berges **waren Wolken ähn-**
„**lich, die** in den Strahl des Morgens
„getaucht **aufwärts schweben**; ihre
„weißen **Stämme** glichen **Geistern**
„die ruhig durch die Wolkennacht den
„Berg erstiegen."

Digitized by Google

Das Bild: „an dem dunkelblauen Firmamente blinkten die Sterne wie goldene Zierden an einem weit übergebreiteten, beschirmenden Schilde“ erinnert an eine Strophe in Ullins und Linufs Gesang, von Tieck gedichtet 1791 (Nachgel. Schriften I. 197.):

„Die Nacht steigt schwarz im Osten auf,
„im Westen sinkt der Tag hinab,
„goldene Funken glänzen
„am blauen Schild des Himmels“;

kann jedoch auch auf eine gemeinsame Quelle, nämlich Ossian, zurückgehen, den Wackenroder in Denis Übersetzung gelesen hat. —*)

2. Die Wunder der Tonkunst.

In diesem Aufsatz, wie in den folgenden, kann von einer zu Grunde liegenden Quelle nicht die Rede sein; wir haben es nur mit Einflüssen musikalisch-ästhetischer oder historischer Schriften zu tun. — Eins der Bilder der Musik, die sie selbst in W. hervorbringt, könnte, unbewußt, geweckt sein durch ein ähnliches Bild in dem Gedichte: „Die Tonkunst. Eine Rhapsodie“, das Herder aus Reichardts Musikalischem Kunstmagazin abgedruckt hat in den Zerstreuten Blättern von 1793 am Schlusse seiner Abhandlung „Cäcilia“. Die Tonkunst ist darin „ein Tropfe“ aus dem „melodischen Wollustmeer, in dem das Weltall wallt“, das „dem Wanderer zur Erquickung“ herniederfließt; die ersten Eltern hörten im Schmerze um den ersten Todten jene Töne „des Mitgefühles einer andern Welt“, „der Ewigkeit verschlossenes Gewölbe brach; Musik erklang auf Erden“; der Gestorbene selbst singt ihnen den Trost der Unvergänglichkeit ins Herz, „Und stieg ein selger Geist, stieg auf den letzten, innigsten der Töne . . . gen Himmel wieder auf“. Bei W. heißt es „Bald dünkt es mich, Musik sey wie ein Kind, das todt „im Grabe lag, — ein röthlicher Sonnenstrahl vom Himmel entnimmt „ihm die Seele sanft, und es genießt, in himmlischen Äther versetzt, „goldne Tropfen der Ewigkeit, und umarmt die Urbilder der aller„schönsten menschlichen Träume. —“ (PhS. 201). Bei beiden haben wir das Bild des Todten, das Bild des Aufsteigens zum Himmel, das Bild der Ewigkeit, verbunden mit der Musik, das Bild des Tropfens ebenfalls in Verbindung mit der Musik und zur Erquickung dienend.**)

*) Das Lied hat Tieck in die Sammlung seiner Gedichte aufgenommen, es scheint also von ihm herzustammen (vgl. später).

**) Hinweisen will ich noch auf Herders Humanitätsbrief VII. p. 41, wo sich ein ähnliches Bild findet.

Digitized by Google

Nach der Schilderung der Tonkunst in Bildern zeigt W., welche Wunder sie wirkt. Vor allem bringt sie ihm Frieden. „Wenn „andre . . . in der Einsamkeit mißgestaltete Ideen brüten, ... ; o, „so schließ ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt. —" Er mochte an Tieck und seine Lovellstimmungen denken, an die „philoso-phischen Hypothesen des Omar", die er „meisterhaft dargestellt" nennt im Br. an T. vom 5. März 1793 (a. a. O. 262 f.) Dort weist er auch diese „wunderbar fürchterlichen Träumereien" zurück und möchte sie „wenigstens im Gespräche mit dem Freunde des Herzens, im Mond-„schein, verbannt" wissen. — Hier zieht er „in das Land der Musik, „als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel „und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren" —, in dem obengenannten Gedicht von der Tonkunst findet sich eine ähnliche Vor-stellung (a. a. O. 321): „Es wallt mein Herz / Im Strome der Melodie zum Hallenden Ocean der Allvollkommenheit."

Auf Erden hat der Zweifel Macht über ihn, die Sehnsucht, die in der Musik ihr unbeschränktes Reich findet, gibt ihm den „schönen Glauben", die „Unschuld der Kindheit" (p. 202) wieder, „die ächte Heiterkeit der Seele" (ein Herderscher Ausdruck, vgl. Humanitätsbrief VII. p. 63), „da wir mit reinem Herzen alle Wesen uns verwandt und nahe fühlen" (207). Daß es sich hier um keinen spezifisch religiösen Glauben handelt, ist klar. Gewiß aber ist es nicht ohne Bedeutung, daß W. gerade diesen Ausdruck wählte. Wieder bestätigt sich: der Glaube ist für W. das Leben, und das rechte einfältige Leben gipfelt für ihn wieder im Glauben. Diese Harmonie aber fühlt er nur, wenn er dem Irdischen entflohen ist, in der Kunst.

Die Musik stellt W. unter den Künsten am höchsten, ebenso wie Herder an verschiedenen Stellen. Hier können wir sein „Göttergespräch" „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?" aus den Zerstreuten Blättern von 1785 heranziehen:

Wackenroder PhS. 206, vgl. auch 214.	Herder (a. a. O. p. 151 f.)
Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie **menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert**, weil sie uns	„ . . . Du hingegen, Musik, bist immer „Schöpferin, da du **kein eigentliches „Vorbild deiner Kunst hast, weder „im Himmel noch auf der Erde.** —

Digitized by Google

alle **Bewegungen unſers Gemüths unkörperlich,** in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unſerm Haupte zeigt, weil ſie eine **Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen,** die wir gelernt haben, wir wiſſen nicht wo? und wie? und die man allein für die **Sprache der Engel** halten möchte.

„Eben deswegen, fuhr die Tonkunſt fort, „iſt auch meine Wirkung immer neu und „herrlich. Schöpferin bin ich und **ahme „nie nach; ich rufe die Töne hervor, „wie die Seele Gedanken hervorruft,** „wie Jupiter Welten hervorrief, aus dem „Nichts, **aus dem Unſichtbaren;** und „ſo dringen ſie auch wie die **Zauber-„ſprache aus einer andern Welt,** zur „Seele, daß dieſe, ergriffen vom Strom „des Geſangs ſich ſelbſt vergißt, ſich ſelbſt „verliehret."

3. Von den verſchiedenen Gattungen in jeder Kunſt und insbeſondere von verſchiedenen Arten der Kirchenmuſik.

In dieſem Stücke eifert W. wieder gegen Einſeitigkeit in der Liebe zur Kunſt. Er will „jede ſchöne Gegenwart mit Entzücken an ſich „reißen, um ſein liebes Herz in dieſem Zittern der Seligkeit zu üben." Wir müſſen bei aller Verſchiedenheit wieder an Heinſe denken. Auch in der Muſik iſt W. die Art immer die beſte, die er gerade hört. Das iſt naiv, aber es ſpricht für W's rein künſtleriſches Empfinden, wenn er Kirchenmuſik und Muſik zum Tanze mit gleicher Liebe genießt, wobei wir den Satz freilich nicht preſſen dürfen. Er ſchränkt ihn ſelbſt ſofort ein; auch hier hat er ſeine Lieblingsart, die geiſtliche Muſik.*) W. ſpricht von ſeiner „hervorbringenden Kraft" wohl mehr in Berglingers Sinne, immerhin möglich, daß er beſonders gern Kirchliches komponierte. Und „nach dem Gegenſtande zu urtheilen" (PhS. 213) darf W. die Kirchenmuſik auch die edelſte und höchſte nennen. W. vergleicht dann hierin Malerei und Poeſie mit der Tonkunſt, „wie dieſe drey Künſte die „Himmelsburg von ganz verſchiedenen Seiten beſtürmen, und mit kühnem „Wetteifer untereinander kämpfen, dem Thron Gottes am nächſten zu kommen." Einen ſolchen Wettſtreit führt auch Herder im Göttergeſpräch der Zerſtr. Bl. (1785) vor. W. wie Herder geben der Muſik den Preis und W's Grund ſtimmt gleichfalls zu Herders ſchon zitierten Worten. Daran ändert nichts, daß W. von der heiligen Kunſt, Herder von der Kunſt überhaupt ſpricht.

*) Auch Herder entſcheidet ſich dafür in der Cäcilia (a. a. O. 295).

Digitized by Google

Die „heilige Muse“ lobt Gott auf verschiedene Weise; dieselbe Beobachtung macht Herder in der Cäcilia (a. a. O. 300 f.) Zwei der Arten, die W. im Folgenden aufführt, hat auch Herder, und im zweiten auch das Miserere. Alle drei Arten lassen sich wahrnehmen (296 f.) kurz vorher bei Herder: „Wir finden uns nämlich so ganz „umringt von „ungeheurer Macht und Übermacht der Schöpfung, daß wir in ihr nur „wie Tropfen im Ocean*) zu schwimmen scheinen; und wenn dies „Gefühl über einen Gegenstand oder in einer Situation zur Sprache „kommt, was kann es anders, als ein Ausdruck des Seufzers werden „›ungeheure Macht, erdrücke mich nicht! hilf mir!‹ . . . .“ vgl. bei W die dritte Art, Herder nimmt sie als die älteste an, und ähnlich sagt W.: „diesen gehört jene alte choralmäßige Kirchenmusik an.“ (217) Er spricht von der „bußfertigen Muse“ und von „sündenbeladenen Pil grimmen.“

Herder: „Je mehr indeß der menschliche Verstand sich sammlet und „gleichsam selbst begreift, desto mehr findet er in dieser ungeheuren Mach „auch Regeln der Weisheit, Gesetze der Güte und Milde. Sein Hymnus „wird also immer beredter; er erzählt die wohlthätigsten oder wunder „baren Eigenschaften der großen Schöpfung in Beziehung auf sich selbst „und auf andre mit ihm lebende Wesen: er nennt die Eigenschaften „seines angebeteten Gegenstandes mit tausend Namen, deren ganze „Inhalt dieser ist: ›Du bist groß; sei auch gut! schade mir nicht, hil „mir!‹“ Dies stimmt zu der ersten Art bei W., zu den Leuten, die Got wie ihren guten Vater ansehen, wie „einen edlen menschlichen Wohl „thäter“ (215), und die „sich gern mit vielen muntern und artig gesetzten „Worten über die Größe Gottes auslassen mögen.“

Schließlich noch bei Herder: „Wenn endlich der Geist sich zum „höchsten Ideal der Schöpfung, zu Gott, erhebt; . . . was kann ein „Wort an ihn seyn, wenn es ein Wort seyn soll, als Hymnus? ›Vor „Dir, durch Dich, in Dir bin ich; zu Dir gehe ich wieder. Du bist „alles, Du hast alles, Du gabst mir alles; gib mir das Edelste, Dir „ähnlich zu seyn; hilf mir!‹“ Dies ist die zweite Art, vgl. besonder PhS. 216: „Diese Musik ist jenen Geistern ähnlich, welche von der „allmächtigen Gedanken an Gott so ganz über alle Maaße erfüllt sind

*) S. o. S. 60.

Digitized by Google

„daß sie die Schwäche des sterblichen Geschlechtes darüber ganz ver„gessen, und dreist genug sind, mit lauter stolzer Trompetenstimme die „Größe des Höchsten der Erde zu verkündigen . . . . .; sie loben ihn „dadurch, daß sie mit aller Macht zu ihm hinaufstreben, und sich an„strengen, ihm ähnlich zu werden. —"

Es ist mir recht wahrscheinlich, daß W. hierdurch beeinflußt ist. Wir sehen dann, wie selbständig er dabei doch schildert.*) Die dritte Art hat W. offenbar besonders empfinden können; wir hören Töne, wie Berglinger sie anschlägt und wie sie später, bei der Symphonienschilderung, wiederkehren.

4. Das Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers

hat etwas Konstruiertes und sieht deshalb fast aus, als wenn Tieck es verfaßt hätte. Tieck selbst jedoch schreibt es überall W. zu, und die Art, wie einzelne Gedanken geäußert werden, ist durchaus Wackenroderisch, z. B. die Bemerkung PhS. 220.**)

Das Ganze sollte offenbar ein Beitrag zum Leben Berglingers werden, ist aber nicht aus der zusammenhängenden Arbeit an diesem erwachsen und paßte nicht hinein. W. scheint eine Illustration geben zu wollen zu B's Art (166 f.), seine Stimmung völlig umschlagen zu lassen, wenn er vom Kunstgenuß in die Wirklichkeit hinaustritt, und umgekehrt dafür, daß die gewöhnlichste Straßenmusik tiefe Wirkungen auf sein Seelenleben ausüben konnte (171). So hat W. eine Absicht, und hier sehen wir die Grenzen seiner Kunst.

In der Milieuschilderung, die W. sonst gar nicht liegt, hat er offenbar von Tieck gelernt, doch meidet er das allzu Breite und Unruhige. PhS. 220 ist die erste Naht der Konstruktion. Alles ist heiter: „Ein „jeder hatte seine eigene Sorge . . . daheim gelassen; keine Sorge mochte „der andern gleich sein, — hier aber stimmten Alle zur Harmonie des

---

*) Vgl. noch Forkels Geschichte der Musik, I, 44. Wir haben auch die 3 Arten, und auch in einer Abstufung, die W. macht, der ersten bei W. würde die niedrige entsprechen, der zweiten die hohe, der dritten die mittlere.

**) „Wahrlich, so oft ich Tanzmusik höre, fällt es mir in den Sinn, daß diese „Art der Musik offenbar die bedeutendste und bestimmteste Sprache führt, und daß sie „nothwendig die eigentlichste, die älteste und ursprüngliche Musik seyn muß." Das ist nicht Tieckscher Stil, auch nicht nachgeahmter Wackenroderscher. So auch p. 222 der Schlußsatz.

Digitized by Google

„Vergnügens zusammen." Daran setzt sich, zur Vorbereitung auf den späteren Scenenwechsel, nicht zuerst daß die Musik dies hervorbringt wie es W. an andrer Stelle mit besonderer Freude betont,*) sondern vorher, daß dies eine Illusion sei. So erscheint auch alles Folgende nicht als eine Verherrlichung der Musik, obgleich er Worte gebraucht wie „mein Geist, verklärt durch die Musik"; das Ziel schwebt W. vor und der Gedanke, der uns sonst aus B's Munde recht bitter klingen würde und auch am Schlusse klingt, daß ihm „die wimmelnde Welt . . wie ein Schauspiel" vorkommt, wird ganz kühl psychologisierend berichtet.

Dann kommt der Übergang „diese angenehmen Träume unterhielten mich eine ganze Zeitlang fort, — bis sich die Scene veränderte." Und die andere Scene? Sie wird duftig erzählt, mit ersichtlichem Wohlgefallen an der Nachtstimmung, die gar nicht des romantischen Zaubers entbehrt. „Das Schauspiel der Welt war für diesen Tag zu Ende, — mein Schauspieler nach Hause gegangen", klingt sehr harmlos, ist übrigens ein Gedanke, der sich auch in Tiecks Lovell, 1. Aufl., Berlin und Leipzig 1795 (p. 18) findet. Es ist auch dort Nacht, und Lovell kommt sich vor wie „aus einem goldenen Traum erwacht. Die schmelzenden Akkorde der „Symphonie sind geschlossen, das Theater ist zugefallen, ein Licht nach „dem andern verlöscht." Es ist kaum anzunehmen, daß Tieck hier von W. entlehnt habe, da der Anfang des Lovell schon in die Göttinger Zeit fällt.

Der trübe Gedanke: „Freude, Schmerz, Arbeit und Streit, alles „hatte nun Waffenstillstand, um morgen von neuem wieder loszubrechen „— und so immer fort, bis in die fernsten Nebel der Zeiten, wo wir „kein Ende absehen", sieht ein wenig angehängt aus. Und gleich darauf nach einem Gedankenstrich bricht die ganze bittere Wehmut B's hervor und erinnert am Anfang an das Märchen v. n. H. Daran schließt sich, wieder nach einem Gedankenstriche, ein ähnlicher Gedanke wie am Schluß von B's Leben, doch nicht so klar. Auch dieser letzte Absatz ist aus zwei Teilen zusammengesetzt, und doch jeder ganz Wackenroderisch.

*) Vgl. p. 202 f. und vor allem p. 207.

Digitized by Google

5. Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik.

Für den Anfang sind zwei Stellen aus Forkels Geschichte der Musik heranzuziehen. Zunächst zu den ersten Worten:

Wackenroder (PhS. 223).

„Der Schall oder Ton war ursprünglich „ein grober Stoff, in welchem die „**wilden Nationen** ihre unförmlichen „Affekten auszudrücken strebten,

„indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert „war, auch die umgebenden Lüfte mit „**Geschrey und Trommelschlag** er„schütterten, gleichsam um die äußere Welt „mit ihrer inneren Gemüthsempörung „ins Gleichgewicht zu setzen."

Forkel II, p. 2 f.

„Obgleich der **Ton, oder** vielmehr, wie „er hier genannt werden muß, **der Klang,** „bloß das Mittel ist, wodurch Musik „hörbar gemacht wird, so wird er doch bey „rohen, ungebildeten Nationen meistens „für die Sache selbst genommen .... „Hieraus erklärt sichs, warum wir bey „allen **wilden** und rohen **Nationen** ein „so großes Wohlgefallen am **Geräusch** „**lärmender Instrumente, z. B. an** „**Trommeln,** Klappern, schmetternden „Trompeten, und an einem sehr lauten „wilden **Geschrey** finden."

Dann gleich weiter:

„Nachdem aber die unaufhaltsam-wir„kende Natur die ursprünglich **in Eins** „**verwachsenen Kräfte der mensch„lichen Seele,** durch viele Säkula hin„durch, in ein ausgebreitetes Gewebe von „immer feineren Zweigen auseinander„getrieben hat; . . ."

Forkel II, p. 28 f.

„Kein einziger Zweig der Kultur unseres „Geistes geht ganz für sich allein vor„wärts. Der **Zusammenhang und** „**die Verbindung aller Kräfte des** „**menschlichen Geistes und Herzens,** „ist zu innig, als daß eine solche gleich„sam isolierte Kultur möglich wäre . ."

Die Entwickelung der einzelnen Teile der Wissenschaft vergleicht dann Forkel mit dem allmählich sich verzweigenden Wuchs eines Baumes und wendet dies auch auf die Musik an.

„so ist in den neueren Jahrhunderten, „**auch aus Tönen** ein kunstreiches System „aufgebaut, und also auch in diesem „Stoff, so wie in den Künsten der „Formen und Farben ein sinnliches Ab„bild und Zeugniß, von der schönen Ver„feinerung und harmonischen Vervoll„kommung des heutigen menschlichen „Geistes, niedergelegt worden."

„Was hierin bey jeder Wissenschaft und „Kunst geschieht, geschieht **auch in der** „**Musik.** Sobald der Mensch einige Töne „in eine Reihe stellen gelernt hatte, das „heißt, sobald er anfing, mit dem Gefühl „der Töne irgend eine Art der Vorstellung „zu verbinden, muß er auch zugleich auf „die physikalische und mathematische Be„schaffenheit der Töne aufmerksam ge„worden seyn . ."

Digitized by Google

Es ist ersichtlich, wie frei sich W. gegenüber seiner Quelle hält.

Der Schluß des Absatzes (224) klingt stark an an den Schluß eine Stelle gleichen Themas — sie hat daher auch wohl die ebenerwähnt mit beeinflußt — in Forkels Schrift „Ueber die Theorie der Musik, in sofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist" (Prgr Abhdlg., Göttingen 1777). Forkel spricht hier von dem rohen ungeformte Stoffe (vgl. Wack. oben), der nach und nach vollkommener und schön gemacht wurde durch Untersuchung und Beobachtung der Meister d Musikwissenschaft.

„Dies konnte aber nicht anders ge-
„schehen, als daß zuvor mehrere weise
„Männer in die Orakelhöhlen der ver-
„borgensten Wissenschaft hinunterstiegen,
„wo die allzeugende Natur selbst ihnen
„die Urgesetze des Tons enthüllte. Aus
„diesen geheimnisreichen Grüften brachten
„sie die neue Lehre, in tiefsinnigen Zahlen
„geschrieben, ans Tageslicht, setzten hier-
„nach eine feste, weisheitsvolle Ordnung
„von vielfachen einzelnen Tönen zu-
„sammen, welche die reiche Quelle ist,
„aus der die Meister die mannigfaltigsten
„Tonarten schöpfen."

PhS. 224.

„und dieser so durch Fleiß und a
„haltende Bemühungen mit den G
„heimnissen der Natur bereicherte Gei
„hinterläßt die Mittel, wodurch er s
„zu seiner Höhe hinaufgeschwungen h
„und zeichnet Gesetze als Wege v
„auf welchen ihm andere in seinen Fu
„stapfen nachfolgen, und die von ih
„aus den verborgensten Tiefen der N
„tur hervorgesuchten Schönheiten u
„Reitze der Kunst erreichen können.
„erfindet diese Vorschriften nicht;
„dringt nur tiefer in sie, lockt ihr ih
„verborgensten Geheimnisse ab, und v
„räth sie andern; kurz, er berichtigt u
„ordnet die Geschenke der Natur,
„sie unordentlich und wild hingewor
„hatte . . . . . ." p. 6 f.

Die Sache ist bei beiden dieselbe, nur stellt der eine vom theo tischen, der andere vom poetischen Standpunkte aus dar; W. ist d Künstler, dem die wundersame Theorie den mystischen Zauber sein Kunst nur erhöht. Für ihn ist es besonders bedeutsam, was F. Anschluß an die zuerst citierte Stelle sagt,*) daß die Musik E pfindungen abzuschildern versteht; ja W. geht noch weiter, sie verm dadurch auch Sympathie zu erwecken. — Bei dem „viel thöricht Streit" (225) kann W. an den Streit gedacht haben, den For a. a. O. I. p. 24 erwähnt: „Es ist von jeher viel darüber gestritt „worden, ob Harmonie aus Melodie, oder Melodie aus Harmo

*) Gesch. d. Musik II. p. 3.

Digitized by Google

„entspringe. Man könnte eben so wohl fragen, ob richtig denken aus „dem richtigen Ausdrucke, oder der richtige Ausdruck aus dem richtigen „Denken entspringe?“

Dann zieht W., wie früher gegen die bloß formalen Maler, so hier gegen die bloß formalen Musiker zu Felde. Auch Forkel bekämpft sie (I. 30). Doch liegt weit mehr Ähnlichkeit der W'schen Polemik vor mit einer Stelle in Herders Göttergespräch.

„Die wissenschaftlichen Tiefsinnigkeiten „der Musik haben manche jener spe„culirenden Geister herangelockt, welche „. . . . . das Schöne nicht aus „offener reiner Liebe, um sein selbst „willen, aufsuchen, sondern es nur des „Zufalls halber schätzen, daß besondre, „seltene Kräfte daran aufzureiben waren.“ PhS. 225.

„ . . . . nicht ich, sondern sie, diese so„genannte gebildete Welt ist alt und „grau geworden und will zum Theil „jetzt statt Töne zu genießen, **mit Tönen „bauen oder Seiltanzen und spielen.** „Sie bauen auch wirklich wunderhohe „harmonische Gebäude; die rasch zum „Himmel, zum **Verstande** hinaufstreben, „da sie ins Heiligthum, zum Herzen „nicht mehr kommen können. **Das „Leichte ist ihnen zu leicht; mit über„standenen Unmöglichkeiten suchen „sie zu überraschen, zu prangen, zu „glänzen.“** a. a. O. 155.

Romantisch sieht W. aber Gefühl und Talent, die zusammengehören, wie zwei Wesen an, die nach Vereinigung vergebens schmachten. Und wenn er sieht, daß auch bei bloßem Talente oft eine Wirkung erzielt wird, bei Mangel nur an Talent oft nicht, so nimmt er einen Genius an, der von selbst der Musik innewohnt und sich freier oder gequälter regt unter den verschiedenen Händen. Tieck spricht im Lovell (a. a. O. 331) von dem Genius im Klavier: „ich wähnte, dort unten wohne der „**Genius** des Gesanges, **der leise mit den Flügeln rausche,** wenn die „Tasten angeschlagen würden.“ Dasselbe Bild hat W. (227): daß in „seiner gelehrten Arbeit, der in dem Reiche der Töne verzauberte „**Genius,** für eingeweihte Sinne, **so herrlich seine Flügel schlagen würde.**“ Ein Herderscher Gedanke ist es, daß jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht wird, erfaßt werden kann (228 f.) Eine Parallelstelle finde ich nicht, doch vergleiche man nur das 4. kritische Wäldchen. W. ist wie Herder gegen das Auflösen der

Digitized by Google

Musik in Worte (230); ihm ist die Musik „das stumme Singen"*) und der „vermummte Tanz der unsichtbaren Geister" (230).

Herder läßt die Muse der Malerei (Göttergespräch p. 138) die Tonkunst vorwurfsvoll fragen „Kann jemand wohl, was Töne sagen wollen, sagen?" W. könnte an diese Worte gedacht haben. Und Herder empfindet wohl, daß die Dichtkunst oft die Tonkunst mehr verführt als führt, und daß die Tonkunst Herrin bleiben muß. Freilich sagt er auch wieder, „daß . . . Poesie und Musik zusammengehören, und vereint auch die größte Wirkung hervorbringen."**) Den Grund gibt er p. 149 an, die Musik ist dunkel ohne Gesang.***) W. liebte auch den Gesang doch aber scheint er die reine Musik höher gestellt zu haben und — er ist ja auch an der Gestaltlosigkeit der Musik mit zu Grunde gegangen, vor der Herder warnt. — Und auch das Bild, daß all diese herrliche Musik „von dem trockenen wissenschaftlichen Zahlensystem . . . regiert" wird, „wie von den seltsamen wunderkräftigen Beschwörungsformeln eines alten furchtbaren Zauberers", erinnert an Herder (Hum.-Br. VII. 35): „Der Tonkünstler dagegen war ein Zauberer in den Wolken „der mit seinen Schritten im großen Gange der Harmonie desto gebietender den Inhalt des Ganzen verfolgte . . . "

Einen neuen Vorzug entdeckt W. an der Musik: wie die Empfindungen, die sie schildert, neue Empfindungen hervorrufen, gleichwie die „Zeichen der Gedanken neue Gedanken", eine einfache psychologische Thatsache, die von der Romantik aber stark ausgenutzt wurde in der poetischen wie philosophierenden Produktion. Gleich weiter gibt W. selbst das Beispiel; das Wort „dichterisch" führt ihn zu dem Gedanken „Das Verdichten der im wirklichen Leben herumirrenden Gefühle in „mannigfaltige feste Massen ist das Wesen aller Dichtung." (PhS. p. 232) Dies ist ja eine beliebte romantische Wortspielerei.†) Bedenklich ist die Folge, die sich dranknüpft. Wenn W. das Verdichten als Wesen alle Dichtung hinstellt und der Tonkunst dann im besonderen Maße zu

*) Wohl eine Analogie zu der bekannten stummen Dichtkunst; W. konnte das Wort in Winckelmanns Versuch einer Allegorie (a. a. O. 2) gelesen haben.

**) Zerstr. Blätter 1785 p. 158 f.

***) Vergl. Herder „Vom Geist der Ebr. Poesie", Dessau 1783 II. p. 266 und der 7. Humanitätsbrief p. 55 ff.

†) Vgl. Roethe, Brentanos Ponce de Leon, Berlin 1901.

Digitized by Google

schreibt, so kündigt sich in dieser Vermischung der Begriffe schon Novalis' und Tiecks Allpoesie an. Echt romantisch spinnt W. das Wortspiel weiter, um sich die Vereinigung von Formlosigkeit und Begrenztheit in der Tonkunst zu erklären. Es ist ja natürlich, „in den engeren, schärferen Grenzen schlagen höhere, empörtere Wellen." Die Grenzen sind am schärfsten in der Tonkunst, W. denkt an die scharfe Zahlengesetzmäßigkeit; und die Wellen der Empfindung sind nirgends höher als wieder in der Tonkunst. „Aber in diesen Wellen strömt recht „eigentlich nur das reine formlose Wesen, der Gang und die Farbe „und der Übergang der Empfindungen" (232). Und bei dieser ihrer Formlosigkeit, — für W. doch das Höchste, — bringen die Töne „alle die wunderbaren, wimmelnden Heerschaaren der Phantasie" in Empörung; „durch den mächtigen Zauber ihrer sinnlichen Kraft" erklärt sichs W., auf ihr eigentliches Wesen läßt er sich nicht ein. Hierin steht er sehr im Gegensatz zu Herder, der wie überall die Sinnlichkeit weit körperlicher faßt und bestimmter betont. W. sieht die Produkte jener „sinnlichen Kraft" an „wie gaukelnde Bilder eines magischen Blendwerks." Hier haben wir das bedeutsame romantische Wort „magisch." Es ist wieder der natürliche augenblickliche Ursprung ersichtlich, ein poetisches Bild, ohne Anspruch auf philosophische Bedeutung.

Die folgenden Bilder sind Schilderungen der menschlichen Affekte, wie sie in Tönen sich gebehrden. Manchmal werden wir an die Schilderung der Arten der Kirchenmusik (PhS. 214 ff.) erinnert, ein Zeichen dafür, daß wohl bei beiden Stücken Forkel Einfluß gehabt hat, freilich nur anregend und äußerlich. A. a. O. I, p. 44 klassifiziert Forkel die musikalischen Schreibarten nach den Affekten (vgl. PhS. 233). Die Anfangsworte der einzelnen Abschnitte enthalten das einzige Anklingen an Forkel, W. schildert hier also ganz selbständig. Zum Schluß wendet sich W. zu dem „höchsten Triumph der Instrumente ... ich meyne jene göttlichen Symphoniestücke, (von inspirierten Geistern hervorgebracht) ..", und zeigt uns das Gewebe von Bildern, das seine Phantasie beim Hinhorchen empfindet. Wir tun einen Blick in die sich den Tönen willenlos hingebende Seele W's. Dies vollständige Mitgenommenwerden seines ganzen Selbst, mit seinen feinen Nerven bis ins innerste Leben, von jeder Wandlung der Tonempfindungen tritt uns hier beängstigend und erschütternd entgegen, wenn wir an B's und W's Schicksal denken.

Digitized by Google

Hier sind Phantasien und Leben eins, sonst ein Vorzug W's und vorbildlich für Tieck, doch hier von verhängnisvoller Wirkung. Hinweisen will ich auf den Umschwung von den „Wirbeln der Verzweiflung", in denen die „Seele sich muthig erheben, und sich stolze Seligkeit ertrotzen will" — „Auf einmal zerbricht die tollkühne Kraft ... die Unschuld ... „tritt in schmerzlicher Erinnerung ... wehmütig hüpfend hervor ..... „die Phantasie wälzt mancherley Bilder, zerstückt wie im Fiebertraum, „durcheinander, — und mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die „ganze lauttönende lebenvolle Welt, gleich einer glänzenden Luft„erscheinung, ins unsichtbare Nichts." (PhS. 235 f.) Und es muß folgen: „Dann, wenn ich in finsterer Stille lange horchend da sitze", und weiter: „dann ist mir, als hätte ich ein Traumgesicht gehabt....", und das arbeitet in ihm weiter und enthüllt uns recht den gefährlich tiefen Eindruck dieser Kunst auf W.; er fühlt selbst dieses Hin und Her der Empfindungen: „Ja, jeden Augenblick schwankt unser Herz in den„selben Tönen, ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten der Welt „verachtet, und mit edlem Stolz zum Himmel hinaufstrebt, — oder ob „sie alle Himmel und Götter verachtet, und mit frechem Streben „nur einer einzigen irrdischen Seligkeit entgegendringt" (PhS. 236 f.) „Frevelhafte Unschuld" nennt er es, selbst erschauernd vor dieser mystischen und doch unzweifelhaften, eben erlebten Wahrheit; er selbst versteht sie nicht, wie er die Tiefe der Gottheit nicht versteht, die ihm gerade hier auch in der Tonkunst erscheint. Doch hingeben muß er sich ihr, deren Höchstes gerade dies Mysterium ausmacht; wer einmal die Geheimnisse des Lebens gesehen, der ist ihnen verfallen. Und ihm war sie, so lange er lebte, eine Himmelfahrt, in die „alte Umarmung des allliebenden Himmels", wie dieser Aufsatz Goethisch ausklingt.

B. Das Ergebnis der Quellenuntersuchung.

Litterarisch gegebener **Stoff** liegt ev. nur in dem Märchen vom nackten Heiligen vor (vgl. S. 117). Eigene Erfindung spielt außerdem in geringem Maße mit in dem selbstbiogr. Leben und dem Brieffragment Berglingers. Alle übrigen Stücke sind direkte Schilderungen von

Digitized by Google

Empfindungen und Ideen über Musik. Auch hier geht Lektüre theoretischer Schriften nebenher. Bezeugt ist Forkels Geschichte der Musik und Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, ferner Cahusacs Tanzkunst und Anderes in den Verm. Schriften.*) Gesichert ist nur der Einfluß Forkels an wenigen Stellen. Als wahrscheinlich benutzt fanden wir Forkels Schriftchen „Über die Theorie der Musik" an einer Stelle und wiederholt Herdersche Schriften: das „Göttergespräch" und die „Cäcilia" in den Zerstreuten Blättern von 1785 und 1793, ev. auch die 7. Sammlung der Humanitätsbriefe, die für Herders Kunstauffassung auf der Grenze von Klassik und Romantik stehen. Die Beziehung ist jedoch viel loser als früher. Von einer Entwickelung ist hier kaum zu sprechen. W. lernt zwar (Forkel), was zu lernen ist, aber seine Kunstauffassung bleibt unberührt davon; sie ist viel fester als in der bildenden Kunst, denn sie geht weit mehr von ernsthafter, persönlicher, genießender wie ausübender Beschäftigung mit der Kunst aus. Ferner handelt es sich fast durchgehends nicht um kunsttheoretische Fragen, sondern um die Wirkungen der Töne. Die Polemik ist daher noch positiver geworden; nicht Anschauung tritt der Anschauung streitend entgegen, sondern die Tatsächlichkeit der Wirkung der Kunst auf ihn selbst ist der stete Ruhepunkt, auf den W. zurückkehrt als auf etwas Undiskutierbares. Die Angriffspunkte sind wieder dieselben.

In B's Leben erhält die Polemik eine andere Richtung, wir haben sie mit Berglingerstimmung bezeichnet: der Gegensatz der harmonischen Idealwelt, der Kunstheimat, und der unharmonischen Wirklichkeit wird der allgemeine Zielpunkt der Klagen. Schon vorher tauchte er auf, aber selten: das liegt in der Verschiedenheit der beiden Künste, die den Stützpunkt bilden. Die bildende Kunst vor allen andern „zeigt uns das Unsichtbare ... in menschlicher Gestalt" (PhS. 79) und bildet so eine Brücke über jene furchtbare Kluft; wer sich ihr widmet, versinkt entweder in irdischen Schmutz, wenn er am Stofflichen haften bleibt, oder aber er findet an ihr einen Halt und lernt ein Mensch zu sein. Die Musik aber zeigt uns das Göttliche weit unmittelbarer, sie bietet W. den Wolkenwagen, der ihn der Erde entführt in eine Luftregion, die ihm alles in täuschender Verklärtheit zeigt oder ihn die Wirklichkeit überhaupt vergessen läßt. Die Unmittelbarkeit, die Subtilität der Musik,

*) S. o. S. 99.

Digitized by Google

bringt W's Ideen der Romantik um vieles näher als vorher. Sie selbst ist, was ihm an der Musik das Wesentliche und Herrlichste ist. Die Musik schildert „menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art", sie zeigt uns „alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich", sie redet eine Sprache, die wir „im ordentlichen Leben nicht kennen" (PhS. 206); daher ist sie auch am geeignetsten im Verkehr mit Gott, und dies macht sie um so preiswürdiger.*)

Wohl weiß W. auch, daß die Musik wie jede andere Kunst ihre Form und einen sinnlichen Ursprung hat, und er ist viel zu musikalisch theoretisch gebildet, um das als Nebenwerk zu betrachten. Aber wie er von der Wirkung ausgeht, so dient ihm diese wissenschaftliche Kenntnis nur dazu, um jene um so mehr anzustaunen, und so kommt er zu dem romantischen Paradoxon: in der engsten schärfsten Form „das reine formlose Wesen." **) Hierbei verwendet er die romantische Stilart des Etymologisierens, freilich mehr als poetische denn als romantische Spielerei. Möglich daß sie auch PhS. 226 vorliegt, wo W. von der „Schöpfung, die Alles erschöpfen will", spricht. W. verband mit diesem Wort gewiß immer den Begriff des Unendlich Großen und Mannigfaltigen.***) Die Vermischung der Künste hängt damit zusammen. PhS. 232 entstand sie durch die eben erwähnte romantische Spielerei, und das Wort Poesie hat ja einen weiteren Charakter als die Bezeichnungen der anderen Künste. Daß die Quelle aber im Wesen der Musik liegt, zeigt PhS. 183 †) und die Bildersprache.

Die Symphonie ist W. das Höchste (PhS. 234), sie ist reine Musik. Die Opposition bringt ihn dazu, dies besonders zu betonen (228 und 230), und so kommt er zu der romantischen Formel vom Fühlen des Gefühls (230 f.). Die Wirkung der Musik ist ihrem Wesen entsprechend. B's Inneres wird „ganz und gar zu Musik" (265); der Körper wird mit zur Seele, die frei umherzittert (168). Sie ist die Kunst der Harmonie, sie zeigt alles in Harmonie, sie bringt auch den Menschen in harmonische Stimmung (207). Diese Stimmung verwechselt W. mit der wirklichen Harmonie der Seele. ††) Und das ist die Quelle davon,

*) PhS. 214, vgl. S. 120 f.
**) PhS. 232, vgl. S. 129.
***) Vgl. den Briefw.
†) Vgl. S. 109.
††) Vgl. S. 120.

Digitized by Google

daß hier die Einheit von Kunst und Leben nicht so betont wird, sondern der Gegensatz beider. In der bildenden Kunst wurden Gegenstände gezeigt, Menschen, und zwar meist von religiöser Bedeutung, die daher keine gegenstandlose, sondern feste Empfindungen und Gedanken hervorriefen. Hier ist Genuß eines geistigen Weines vorhanden (167), ein Sichhingeben den willkürlich wechselnden Empfindungen. Dazu kommt, daß dort W. vornehmlich wirkliche Künstlergeschichten vorlagen. Auch hier verlangt W. wohl, daß der Künstler ein Herz habe (225 f.), aber wie wenig tritt der Künstler dabei als Mensch hervor; immer ist es nur der Zauberer, der diese seltsam tiefsinnige Kunst durch das System hindurch der Welt zu Genuß bringt. Es ist gleich in Berglingers Leben auffallend, daß W. zum Vergleiche mit Joseph keinen einzigen Musiker, etwa Händel, zum Vergleiche heranzieht, sondern lauter Maler (190). War früher die Kunst insofern ein Sinnbild des Lebens, daß sie in Darstellung wie in Ausübung ein Analogon zu der frommen tüchtigen Lebensführung war, so ist sie jetzt, in weit mehr romantischer Weise, ein Analogon zu dem ewigen Wechsel der Lebensempfindungen, ein philosophisches Bild, eine Metapher (201, 202, 211, 233, 234, 169). So dürfen wir auch wohl eine, wenn auch nur schwache, romantische Färbung an dem Begriff des Spielens (207), das der Kunst eigen ist (Schiller), annehmen, der dann in Schlegels Lucinde eine so widerliche Rolle zu spielen beginnt.

Wenn W. seiner Anlage nach über den Dilettantismus hinausging, in der Wirklichkeit blieb er notgedrungen Dilettant. Aber zu dem Wunsche, bloß zu genießen und nicht auszuüben, führte ihn die Verzweiflung (vgl. S. 113); sein Herzensdrang ging durchaus zur Produktivität, und hierin finden wir den alten W. wieder. Ebenso im Genuß der Kunst selbst, wenn er durch sie zu einer allgemeinen Menschenliebe gestimmt wird (202 f.), wenn sie ihn heller sehen läßt (166), und nicht durch monströse Hieroglyphenschrift (203), — es ist hier recht deutlich, wie das Wort, das er früher durchaus nicht in tadelndem Sinne gebrauchte, noch gar nicht romantische Färbung bei ihm hat, — sondern ganz einfach, daß der Mensch sagen möchte: „das ist's, was ich meyne ...“ (203). Ebenso ist es der alte kindlich-sinnliche W., der in den Tönen Bilder sieht, dem die Töne wie die Mahlereyen etwas sagen. Hier spielt freilich schon das Romantische hinein.

Digitized by Google

Daß W. keine systematische Tendenz zu einer spezifisch religiösen Kunst hat, wird hier besonders deutlich. Natürlich nennt er die geistliche Musik seine liebste (213), aber wie sehr ihm die Musik am meisten gefällt, die er gerade hört (213), zeigt es, wenn er jenes völlig vergißt und die Symphoniemusik als den „Triumph der Instrumente" preist (234). Und es ist durchaus nicht das Geistliche, das am meisten hervortritt. Der Genuß der Töne, rein künstlerisch, beschäftigt ihn in ganz überwiegendem Maße. Ebenso finden wir das Katholische wieder nur künstlerisch hervorgehoben (206 und 212). Und schließlich fanden wir das Wort Glauben als ein Zeichen, wie für W. Religion und Leben eins ist.*) Freilich tritt hier die Flucht vor der Wirklichkeit modifizierend dazwischen; wir bemerken auch den Einfluß der Subtilität der Musik, indem sich die Religiosität ein wenig zu romantischer Mystik neigt.**) Wenn W. aber auch ein über bloße praktische Frömmigkeit hinausgehendes Streben hat und seine Seele lieber „zum Himmel als zu ihrem Ursprunge hinaufjauchzen" möchte,***) so ist ihm doch die Einfalt der Religion unverwüstlich eigen. Man denke an die Schilderung der Frömmigkeit von B's Vater, seinen Kampf mit der Pflicht, in dem er Gott wiederholt um Rat fragt (174 u. 178); und wenn er auch bei der Schilderung der niedrigsten Art der Kirchenmusik (214 f.) bei manchen Vertretern gering von ihrer Religiosität denken mochte, er versteht die echte Frömmigkeit auch in dieser Form und schildert sie mit herzlich liebenswürdigen Worten.

Im übrigen finden wir Alles wie früher. Die Kunst ist göttlich, eine Gabe Gottes, für die er demütig dankbar ist, weswegen er die Überhebung der Künstler schilt (184). Ihre Stätte ist heilig, ob Konzertsaal oder Kirche (168), und an beiden Orten empfindet er Andacht (165 und 168). Doch finden wir in diesen Aufsätzen spezifisch-religiöse Bemerkungen weniger, leicht erklärlich aus dem Unterschied beider Künste. Wir sehen daran nur, wie ungekünstelt die Vermischung von Religion und Kunst für W. war, und wie sie ihn durchaus nicht an reiner Kunstempfindung hinderte. Wie früher haben wir auch hier überall eins zu betonen, die Ursprünglichkeit; die Romantik in Wackenroder entsteht in ganz organischer Entwicklung, natürlich durch Verhältnisse bedingt.

---

*) Vgl. S. 120. **) Vgl. S. 130. ***) PhS. 163.

Digitized by Google

Die Form.

I. Von **Bearbeitung eines Quellenmaterials** ist hier nicht zu sprechen. Bei der Anlehnung an ästhetische Schriften konnten wir nur selten bestimmte Anlehnung konstatieren, und dort war wörtlicher Anklang nur minimal; meist nur Anregung.

II. Die **Komposition** ist hier durch eine Quelle nirgends gegeben. B's Leben ist autobiographisch und erhält eine Zweiteilung äußerlich durch die Schilderung der tatsächlichen Vergangenheit und der gedachten Zukunft, innerlich durch Hoffnung und Enttäuschung, Leiden und Krankheit. Ähnlich das Brieffragment, wo der Gegensatz von Schwärmerei und Wirklichkeit den Plan gibt, und im Märchen vom nackten Heiligen: Wahnsinn und Erlösung. In allen drei Stücken auch die Technik W's, wie in Francias Tod, vorzubereiten auf das Ziel: im Berglinger gleich zu Anfang und öfter Andeutung der Ursache der Antiklimax; im Brieffragment sahen wir die Absicht sogar zu deutlich; im Märchen wird auf die Befreiung durch die Musik hingearbeitet durch die Begründung des Wahnsinns, die Eintönigkeit; ferner äußerlich durch die Bemerkung, daß der Wahnsinnige in mondhellen Nächten für Augenblicke wohl ruhig liegt und weint. — Die Brieftechnik ist auch hier wieder verwandt, im Berglinger. Die drei übrigen nicht erzählenden Aufsätze zeigen gleichfalls feste Disposition, z. B. Nr. 2: Bilder der Tonkunst, Freuden der Tonkunst und Entstehung dieser Freuden durch Instrumente und Erfindung der Musik. Gern leitet W. seine Stücke durch allgemeine Gedanken ein, z. B. in der Kirchenmusik; in den Wundern d. T. können die Bilder d. T. als Einleitung gelten. Ebenso findet sich überall ein Ausklingen, im Märchen: die reisenden Carawanen, in den Wundern d. T.: die Engel; in der Kirchenmusik gibt schon die letzte Art einen schönen Ausklang; u. s. w. Also: Komposition, wenn auch sehr einfach, fehlt nie und ist nirgends durchbrochen; jedes Stück macht einen geschlossenen Eindruck. Es stimmt das zu der bekannten Ordnungsliebe W's und zu der Harmonie seiner Seele, wo sie künstlerisch frei schaffen durfte.

III. **Der Stil** ist, entsprechend der festeren Kunstauffassung, einheitlicher und entwickelter, zum Teil auch bewußter, so weit dies der romantische Stil, wo er noch ungekünstelt ist, sein kann. Wir haben bisher vor allem die Kindlichkeit des Stils hervorgehoben, nur selten

Digitized by Google

fanden wir eine Stilkunst, wie bei der Schilderung von Pieros trionfo. Auch hier fällt sie nur an einer Stelle auf, im Märchen, in dem wir Einfluß Tiecks konstatiert haben.

Die auffallende Häufigkeit der **Partikeln** ist geschwunden. Am meisten findet sich noch das aber, jedoch meist einfach gegensätzlich gebraucht; die Neigung zum Koordinieren ist noch ziemlich deutlich, in den Partikeln vertreten durch und*) und so**). Das bezeichnende auch findet sich 2 Mal***). Öfter das naiv wichtige ja als Einleitung der Sätze†). W. ist hier nicht mehr so sehr der Fragende und Zurückhaltende.

Dies zeigt auch der **Satzbau.** Weit öfter als früher treten kurze Sätze auf, zumal in den erzählenden Stücken††); aber auch sonst (211), in erregter (195 f.), in aufzählender Schilderung (216), wo dann auch die Hauptsätze voranstehen. Freilich sind sie nicht das Vorherrschende. Es finden sich auch hier recht lange Perioden†††).

Den Konjunktionen mangelt es auch hier an Schärfe. Sie sind noch seltener, da das Positive eine größere Rolle spielt. Die Schwäche der Konjunktionen zeigen zwei Beispiele: PhS. 225, „wiewohl eben „dieselbe auch viele seltsame Verwirrungen . . . hervorgebracht hat", durch das beigefügte auch, und 227, „obwohl der Meister wenig daran „gedacht haben mag . . ." durch das wieder einschränkende mag; noch mehr aber zeigt diese Schwäche das häufige, fast temporale wenn. Es ist selten prägnant und will nur den Phantasiefall einleiten, der für den Romantiker wirklich ist. Diese Bedingungssätze stehen meist voran und sind selten kurz. §)

Wenn wir so einerseits hier mehr Goethischen bez. romantischen Stil haben, der festeren poetischen Position entsprechend, so tritt andererseits das früher auf Schiller zurückgeführte rhetorische Element noch mehr

---

*) PhS. 169 ff, 205, 231 f. **) PhS. 179, 193, 205, 212, 225.

***) „ 193 u. 217. †) „ 166, 191, 206, 211, 231.

††) „ 162, 177 f, 178, 187 ff, 190, 219.

†††) „ 208 u. 227, Sätze mit „Wenn aber . . .".

§) „Wenn ich in meiner Einfalt . . . glückselig bin, — indeß die goldenen „Strahlen das hohe blaue Zelt über mir ausspannen, und die grüne Erde lacht, da „ists . . ." (PhS. 207, vgl. 208). „Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunst„seelen . . vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des „Kunstmeisters brannte . . ., dann geht ein köstliches Werk hervor", ferner vgl. 227, „228, 229, 236.

Digitized by Google

hervor. W. hat hier mehr Anlaß zu predigen. Nur ist jetzt Herder Vorbild, der ja im Rhetorischen viel Ähnlichkeit mit Schiller hat, nur durch minder logische Schärfe dem romantischen Stil näher steht.

Ganz außerordentlich stark sind vertreten: die Anaphora*), die Antithese**) (oft recht naiv) und die rhetorische Frage.***) Häufig findet sich auch die Parenthese.†) Bezeichnend für W. sind Sätze in Klammern, die an sich keine Parenthesen, aber offenbar parenthetisch gefühlt sind: er ist ganz bei der Sache, aber er hat immer noch allerlei Gedanken, die er einschieben muß. So p. 212: „Ein solcher Mann, „dem das, worauf die andern Menschen nicht Zeit genug verwenden „können, (weil der Schöpfer das Wesen der Welt allzu reichhaltig ein„gerichtet hat) zum schönen Geschäfte gemacht ist . . ." (vgl. noch 181 u. 215). 201 haben wir eine enthusiastische Unterbrechung: „Und bald — welche herrliche Fülle der Bilder! — bald ist . . ." Ellipsen finden sich p. 181, Aposiopese zweimal, p. 181 u. 185.

Der **Wortschatz** ist viel reicher geworden, aber auch romantischer. Lieblingsworte: Geist, Gemüth, Gefühl, besonders aber Seele, Herz kommen weit öfter in diesen wenigeren Stücken vor als früher. Dazu kommt das früher seltenere, jetzt sehr häufige Wort Empfindung. Demgemäß: Rührung und rührend.

Stark vermehrt hat sich der Gebrauch des Adjektivs still, dazu tritt ruhig und Ruhe. Dagegen sind die S. 88, 2, 2 aufgeführten Worte fast geschwunden. Das beliebte emsig finden wir hier nur einmal, p. 163; ebenso sind eifrig, Eifer, Studium, Fleiß, fleißig seltene Worte; welche Bedeutung das Wort Pflicht hat in B's Leben, haben wir gesehen.

Die sogar zahlreicheren Ausdrücke der Lebensfreude gehen alle nur auf Empfindungen aus. Da haben wir ein gesteigertes Leben:

Enthusiasmus, Freude, Lust, Muthwillen, Übermut, Tanz, Taumel, Entzücken, Herzenswuth, Begierde, Genuß, Schwärmerey, Sehnsucht, Verlangen, Spiel, Wonne.

---

*) PhS. 169, 181, 183, 195 f., 203, 213, 215 f., 229 f.; auch innere Anaph.: 162 f., 206 f., 217, 234.

**) PhS. 178, 184, 202 f., 211, 214 ff., 225, 230 ff, 234.

***) PhS. 169, 182, 184 ff., 190 f., 202–5, 207, 232, 234, 237.

†) PhS. 169, 191, 210, 212, 213, 215, 227.

Digitized by Google

Froh, fröhlich, heiter (beſ. häufig), kühn, lebhaft, heftig, muthwillig, üppig, wollüſtig, lüſtern, hüpfend, gaukelnd, lobſingend, pulſierend, glühend, heiß, trunken; erhitzen, glühen, hüpfen, jauchzen, daherjauchzen, tanzen.

2, 4 ändert ſich dahin, daß hier keine freudige Bejahung, ſondern Flucht in die Welt des genießenden Empfindens ſtattfindet. Die abwehrenden Worte ſind hier ſtärker und häufiger: widrig, kleinlich, herzdurchſchneidend, das Wort gemein meiſt ſchon mit ſtark abwehrendem Beigeſchmack*). Die gegenſätzlichen Worte ſind dementſprechend häufiger und romantiſcher: Entzückung, entzückt ſpielen eine große Rolle. Anſtelle von Vortrefflichkeit und vortrefflich treten Herrlichkeit, herrlich, lieblich, Pracht, prachtvoll, prächtig, Glanz, glänzend, blendend, licht, hell, ſüß, köſtlich, koſtbar und, romantiſch auch immer in lobendem Sinne, leiſe. Ein beliebtes Wort iſt auch rein (bez. unrein) geworden, und edel (unedel), ferner harmoniſch, melodiſch. Auch das Tieckſche Lieblingswort angenehm findet ſich, aber ſelten. Unſtatthaft oft wird das Adjektiv ſchön gebraucht. Es zeigt am deutlichſten, wie auch die Intenſität ſich ändert. Es kann das nicht Wunder nehmen; bei der Sublimierung des Stoffes und der Empfindungen, der W. anheimgefallen, muß auch die Sprache ſublimer werden, und die Reſte der Einfachheit müſſen nun verwaſchener erſcheinen. Die Intenſität hängt eng zuſammen mit der Einfachheit der Sprache, ſie muß ſchwinden, wo die Sprache reicher wird. Die Verwaſchenheit der Sprache Tiecks hat einen ganz anderen Grund, die Oberflächlichkeit des Empfindens.

Die kleinen Verſtärkungswörtchen ſind ſeltener geworden. Das kindlich wichtige gar iſt faſt geſchwunden, ſo, das Petrich für beſonders romantiſch ſublimierend hielt, findet ſich hier weit weniger.

Die Verdoppelung des Ausdrucks (ſ. o. S. 92) iſt auch geringer geworden, aber immerhin noch ein Kennzeichen des Wackenroderſchen Stils.*)

Die Intenſierung ſchlägt um in romantiſche Unbeſtimmtheit durch die ſtarke Zunahme der ſpezifiſch romantiſchen Ausdrücke. Das Kindliche tritt zurück. Die mit un- gebildeten Adjektiva haben noch mehr romantiſche Färbung bekommen, z. B.: unerklärlich, unkörperlich, unüberſetzbar, unverſtändlich, unbekannt. Demgemäß: die

*) Das gewöhnliche und gemeine Leben des Menſchen (165).

Digitized by Google

Unbegreiflichkeiten, das Unbeschreibliche. Dem Unbestimmten darin entspricht dämmernd, Dämmerung, dunkel, das Dunkle; Traum, träumend, Einbildung, Phantasie, phantasieren, phantastisch, Phantast, und ähnliche Worte sind beliebt: seltsam, sonderbar, sonderlich, Tiefsinnigkeiten; ursprünglich, in romantisch prägnanter Bedeutung, wie Urgesetze, unerschöpflicher Abgrund der Herrlichkeit (163), Urbilder, Orakelhöhle, -gesetz, rätselhaft, Seelenmysterien; dazu oft einsam. Der romantischen Sublimierung gemäß steht auch häufig luftig, Luftgestalt, ätherisch, Duft. Dementsprechend ist viel von Geistern die Rede, Genius, Geisterwesen, -bildung, -erscheinung, -palläste. Endlich sind noch die zahlreichen Bildungen mit Wunder und Zauber zu nennen und Beschwörungsformeln und magisch.

Alle diese Ausdrücke erhalten ihr Gepräge natürlich erst im Zusammenhang. Gerade dadurch übt ja der Romantiker seinen Hauptreiz aus, welches Adjektiv er zum Substantiv setzt. Und gerade hierin ist wieder sichtbar, daß die vielberufene romantische Unbestimmtheit ihren Ursprung nicht in absichtlicher oder auch unabsichtlicher Unklarheit hat, sondern in der verfeinerten Nüancirung, also eher einem Streben nach genauerer Bestimmung. Dies führt auch erst zu der Klippe, an der die Romantiker so vielfach scheiterten. Die Häufung derartiger Stilwendungen löst alle Wirkung auf. Der romantischen Verschwommenheit bleibt W. noch fern. Einige Beispiele aber mögen zeigen, wie er in der Zusammensetzung von Substantiv und Adjektiv in diesen Aufsätzen völlig Romantiker ist: in üppigem Übermuthe 163, schlafende Empfindung 166, dämmernde Irrgänge 165, dumpfe Stille 166, dunkle Kühlung 221, ihre leisesten Gefühle 198, der Mondstrahl ... hatte ... die innersten, dunkelsten Tiefen der Seele erhellt und aufgelöst 198 (die Hinzufügung des letzten Verbums zeigt schon stark romantische Verwirrung der Begriffe), träumenden Geistern 231, tönende Seele 236. Bemerkenswert sind einige Oxymora: frevelhafte Unschuld 237, uferlose Ströme 98, das stumme Singen 230, sanfte Kühnheit 233, bestimmte dunkle Wunderzeichen 231. Die Doppeladjektiva bez. Substantiva haben zugenommen; es finden sich 20. Religiöse Ausdrücke sind

*) PhS. 166, 168, 212, 214 f., 221, 225, 227 f. Auch diese Beispiele belegen das früher Gesagte.

Digitized by Google

natürlich noch zahlreich, aber doch seltener. Bemerkenswert ist, daß si
auch einmal Götter (201) und Göttin (202) findet. Statt heili
und göttlich überwiegt himmlisch.

Die **Bildersprache** ist der getreueste Spiegel von W's Fortschri
im stilistischen Können. Sie ist der Hauptfaktor seines Stils geworde
ungleich reicher, mannigfaltiger und originaler, damit auch romantische
Das Bild ist ihm zur Sprache seiner Gedanken und Gefühle geworde
hier, wo es sich fast nur um Gedanken und Gefühle handelt, sei es üb
Musik, sei es über Berglingers Seelenzustand; und da beides ihn zu
Tiefsten berührt, müssen die Bilder um so tiefer und feiner sein; b
beides ihn in ätherische Regionen erhebt, müssen sie um so luftig
und phantasievoller, ja phantastischer sein; auch um so notwendige
da die Sprache der beschreibenden Worte dem schon sonst so wor
scheuen W. hier erst gar ausgeht.

Ein schönes Beispiel geben „die Wunder der Tonkunst." W. b
ginnt mit einem Bilde der Töne selbst, das zur Einleitung einer Rei
von Bildern dient, die von den Tönen hervorgerufen werden. D
Grund, warum der Tonmeister „so herzlich fröhlich sei auf seine
Saitenspiel", gibt wieder nur ein Bild: echt romantisch dient das Bi
zum Beweis. In Bildern wird weiter gezeigt, worin das unschuldi
Vergnügen besteht „an reinen Tönen sich zu freuen." In Bilde
werden die abgewiesen, die fern von der Welt der Töne weilen, u
selig gepriesen die, welche in sie hineinflüchten können. Und die Schlu
wendung des Abschnitts PhS. 204: „das ist das herrlichste und wunde
barste Bild . . .", die noch heute allgemein angewandt wird, auch
kein Bild vorhergeht, hat hier ihre wörtliche Berechtigung.

Bei dieser Fülle empfinden wir dennoch nie einen Überdruß un
was sehr bemerkenswert ist, der Stoff fließt uns unter der Form ni
fort; ein starker Beweis für den rein dichterischen Wert W's: hier,
fast alles Form geworden ist, sind wir doch nie im Zweifel, daß
dem Dichter um die Sache zu tun ist. Der Gehalt der Bilder ist v
einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit. Wir finden wieder Bild
aus der Natur, aber durchaus nicht vorherrschend.*) Der Typus d

*) Die Naturschilderungen sind, z. T. wenigstens, wieder noch 18. Jah
hundert; aber gerade in den dabei in Betracht kommenden Stücken schrieb W. ni
ohne Einfluß von anderer Seite. Die Schilderung der Mondlandschaft (197 f.) ze
romantische Färbung, die sich aber auch aus dem Vorbild erklärt.

Digitized by Google

18. Jahrhunderts ist so gut wie geschwunden, die Bilder sind eben viel zu persönlich empfunden, z. B. PhS. 164 „Die Kinder des . . . Arztes „wuchsen . . . auf wie Unkraut in einem verwilderten Garten", ferner 164, ganz persönlich und romantisch anmutend: „Seine Seele glich einem „zarten Bäumchen, dessen Samenkorn ein Vogel in das Gemäuer öder „Ruinen fallen ließ, wo es zwischen harten Steinen jungfräulich hervor„schießet", und 166: „Da war es ihm, als wenn auf einmal seiner „Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Haide „aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen „verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte", ein Bild, das in seinem ersten Teile später in Eichendorffs „Mondnacht" wiederkehrt:

„Und meine Seele spannte
„Weit ihre Flügel aus,
„Flog durch die stillen Lande
„Als flöge sie nach Haus."

Es kehren ferner wieder die Bilder vom Licht, Funken, Spiegel, Wasser, Jahrmarkt. Die religiösen Bilder beweisen hier manchmal deutlich die Einheit von Kunst und Religion, freilich romantischer als früher, z. B. 163, 166, 211. Noch einige bezeichnende und hervorragende Beispiele: 217 „Diesen gehört jene alte choralmäßige Kirchen„musik an, die wie ein ewiges ›Miserere mei Domine!‹ klingt, und „deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimmen in tiefen „Thälern dahinschleichen —" und die ganze folgende Seite; 216 „sie „schaffen große Höhen und Thäler mit heiligen Palmenwäldern;" 222 „denn Gott hatte die lichte, mit Sonne geschmückte Hälfte seines „großen Mantels von der Erde hinweggezogen, . ." u. s. w., ferner 222.

Ein Beispiel dafür, wie weit W. sich in der Bildersprache in die kühnste Romantik versteigt und doch den ergreifendsten, — auch abgesehen von aller persönlichen Beziehung, — Eindruck macht, ist die Symphonieschilderung (PhS. 234 ff.) Hervorheben müssen wir noch, daß W. gern den Traum, den wir auch in den Aufsätzen über bildende Kunst zweimal fanden, in seine Bildersprache zieht (207 u. 231); so kommt ihm leicht das alte Bild: „Ist nicht das ganze Leben ein schöner Traum?" Ferner die „Geister" (205, 221, 230, 234).

Wir haben nun noch eine Seite der Bildersprache zu behandeln, die die Musik selbst in ihren Bereich zieht. 170: „ . . . sang seine „Seele innerlich ihre melodischen Phantasien fort", 200: „da klangen

Digitized by Google

„alle Sterne und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton . . .
204: „Der . . . . auf luftige Töne sich retten kann und . . . . m
„ihnen . . . dahertanzt.", 219: „als eine muntere Musik . . . mi
„an sich spielte", 219: „die Spieler . . . . zogen aus ihren Bla
„instrumenten die muntersten, lustigsten Frühlingstöne hervor, so frisc
„wie das junge Laub, das sich aus den Zweigen der Bäume hervo
„drängt, 231: „die tönenden Affekten." Die geringe Anzahl der Be
spiele — es sind alle — zeigt, daß W. diese romantische Stilerscheinun
die bisweilen ausartete, nur gestreift hat. Sie ist nicht spezifisch Wacke
roderisch, sondern Tieckisch, und schon in den allerfrühesten Jugendstück
Tiecks bemerkbar.*) Die beiden eklatantesten Beispiele bei W., d
zweite und vierte, finden sich in Stücken, die wir unter T's Einflu
stellten. In natürlichem Zusammenhange steht diese Erscheinung m
der Vermischung der Künste. Außer dem schon genannten Beispi
„hellstrahlender Ton" finden wir 221, in dem gleichfalls von T. beei
flußten Stück ein analoges Beispiel: „die Oboen- und Hörnertöne schien
„mir wie glänzende Strahlen"; ferner 204 auch in einem echt Tieckisch
Bilde: „Aber aus was für einem magischen Präparat steigt nun d
„Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor?"; und 216: „
„gebrauchen . . . große Massen von Tönen als wunderbare Farbe
„um . . . das Erhabene und Göttliche zu mahlen", in einer Form, d
als Metapher der gewöhnlichen Umgangssprache noch heute eigen ist. Al
zeigen auch diese Beispiele, wie weit W. noch von der romantisch
Ausartung entfernt ist.

*) In der „Sommernacht". Nachgelassene Schriften I, 7: „wie durch
Haine ein heilig Rauschen bebt und Silbertöne zu unsern Ohren schlüpfen."

„Lilas Schlummerlied", ebenda I, 176:

„Rieselnde Töne, Vögelgesang,
„Schwimmt durch das Buschwerk
„Rund um mich her."

„Jagdlied", ebenda I, 185: „Es tönen die silbernen Hörner", geht offenb
auf den Klang, nicht die Farbe des Instrumentes, vgl. das erste Beispiel!

„Ryno", ebenda 8: „Da schwammen leise Harfentöne . . ." „die Töne v
sanken, wie der Mond . . . verloschen wie ein fernes Licht", und 9. „um ihn
kein Ton, der das Grausen vertönte". Hier spielt der Einfluß der Ritter- und
spensterromane mit, deren Stil dies auch eigen ist. Dies zeigt sich noch deutlicher
Lovell, der unter dem Einfluß von Grosses Genius steht.

Digitized by Google

II.

Wackenroders Einfluß auf Tieck.

Über Tiecks dichterischen Charakter vor Wackenroders Einfluß ist in Haym's romantischer Schule ein für alle Mal das Grundlegende gesagt. Wir können zwei Stilepochen erkennen, den Erstlingsstil und den Lovellstil. Jeder zeigt vorherrschend eine der beiden Grundeigenschaften Tiecks. Der Erstlingsstil (Sommernacht, Lamm, Allamoddin, und Manches nur handschriftlich Erhaltene, z. B. die Friedensfeier) zeigt die kindliche Weichheit T's, in der Art das Leben anzuschauen wie in der Ausdrucksweise. Hier besonders fanden sich die Herzen der Freunde*), und hier liegt die eine Pforte für den Einfluß W's auf Tieck. Den Unterschied sahen natürlich beide nicht, der Tieck zu einer Weichlichkeit (z. B. das Getändel und Geklingel der Worte) und Nachlässigkeit im Stil und zu einem Mangel an Tiefe und Festigkeit in der Lebensanschauung führte, die sich schon vor W. zeigt und die in den spätesten und bedeutendsten Werken T's sich nicht ganz verliert, während er Wackenroder zu einer Innigkeit und Zartheit des Gefühls trieb, die ihm den körperlichen Tod brachte. Der Lovellstil (Ryno, Abdallah, Lovell und handschriftlich z. B. das Fragment eines Monologs aus dem Schauspiel „Der Schwärmer") zeigt die gefährlichere und wichtigere Seite T's, die Vorherrschaft seiner Phantasie. Wie viel Schuld Erziehung und litterarische Einflüsse haben an der Entwickelung von Tiecks Phantasie bis zu der krankhaften Steigerung bei der Lektüre des Genius**), hat Haym dargestellt. Uns kommt es darauf an, was darin Tiecks Wesen von Natur eigentümlich ist. Es ist das, worin ich ihn

*) Vgl. den Briefwechsel.

**) Vgl. den Brief an W. vom 12. Juni 1792.

Digitized by Google

S. 111 Wackenroder gegenüberstellte.*) W. dienten alle Eindrücke, n sie ihn nicht zerstörend herbe berührten, nur dazu, sein eigenstes Inner hervorzulocken und so dem Stoff seine Form zu geben. Weiche Se sibilität und nachempfindende Phantasie sind die Elemente, die Tie dichterisches Vermögen — fast allein ausmachen; den Boden bild zu seinem Glücke, ein nüchtern starkes Hauswesen seines Verstande was aber den Dichter erst kennzeichnet, ist noch kaum zum Keim gekommen.

Wackenroders Einfluß auf Tieck vor den Herzensergießungen.

Wack. sah in T. nicht seinesgleichen, sondern ein erhabenes Wes das ihn seiner Freundschaft würdigt.**) Das ist nicht befremdlich der Ähnlichkeit beider Freunde und dem Reichtum T's an Talent u Liebenswürdigkeit, der nach dem Zeugnis aller Zeitgenossen blende gewesen sein muß. Dennoch empfand W. an Tiecks Charakter wie seinen Produktionen wie keiner die Mängel, die er irrtümlich nur f Extravaganzen hielt, und er liebte seinen Freund viel zu innig, als d er sie ihm verschwiegen hätte. Auf den Brief vom 12. Juni 1792 macht W. ihm die schonungslosesten Vorwürfe wegen seiner „Ve „irrungen und schwelgerischen, verderblichen Ausschweifungen in d „Genüssen des Geistes", ***) freilich betont er weniger diese Genußsu als andere Ursachen jener Überspannung, die T. wohl hier mit Re zurückweist. Jedenfalls aber werden auch diese Vorwürfe eitler Ve wegenheit und launenhafter Sucht, alles auszuprobieren und zu e forschen, ihren Grund gehabt haben, wie T. selbst zugibt†), und au ihren heilsamen Einfluß. Treffender sind W's Kritiken über Tie

*) Sehr schön charakterisiert es Dilthey in seinem Leben Schleiermachers p. 2 „Ihm gab die Natur eine ungemeine Anlage mit, Stimmungen bis zur tiefsten „schütterung aller Gemütskräfte in sich zu durchleben und aus ihnen Gestalten zu „zeugen vermöge einer leicht und willkürlich bildenden Phantasie. Es geschieht öfte „daß eine solche außerordentliche Kraft Alles was sich ihr von Elementen des Lebe „nähert als Stoff verzehrt und daß so die wahrhafte und tiefe persönliche Entwicklu „welche die Größe des Dichters so gut als die des Denkers ausmacht, mitten in „Fülle von Lebens- und Gedankenreichtum doch nicht zu Stande kommt. Irre „nicht, so war dies bei Tieck der Fall"

**) Br. an T. IV. 172, 186 f.

***) Br. an T. IV. 188.

†) 300 Br. IV. 61.

Digitized by Google

Arbeiten. An Adalbert und Emma (das grüne Band) tadelt er*), „daß „das Charakteristische des Ritterkostümes im ganzen Geiste nicht so recht „dargestellt ist", was verallgemeinert auch auf den Abdallah und Almansur anzuwenden ist. Das historische Gewand ist bei dem jungen Tieck noch durchaus leeres und aus bloßer Freude am Phantastischen gewähltes Colorit. Weiter (p. 227) weist W. auf die Willkür der Erfindung hin, so auch bei dem „Roßtrapp" (p. 250). T's Nachlässigkeit rügt er mehrfach: „Das meiste . . . trägt die deutlichsten Spuren der „Flüchtigkeit an sich" (p. 226) und: „An hundert Orten bringt man „zerstreut sehr artige Gedanken und Bilderchen an, und in allem was „man hervorbringt, ist ein Etwas, aber nichts Ganzes von Schönheit" (p. 250), ein Cardinalfehler Tiecks. Geradezu lustig macht sich W. über T's Verse (p. 251). Er tadelt „Schiefes und Queres und Reimzwang" (p. 214) und rät: „O laß doch die Reimerey sein!" (p. 256); er behauptet in „Versbau, Wohlklang, Rhythmus, Ausfeilung der „Perioden, Ausbildung der Metaphern, Feinheiten der Sprache, und „was dergleichen kleine Sächelchen mehr sind, ungleich treffender ur„theilen" zu können; daß die Ursache nicht so klein ist, entgeht ihm. Gegen T's Bildersprache hatte er schon in demselben Brief einen sehr richtigen Vorwurf ausgesprochen, gelegentlich des sonst von ihm gerühmten Abdallah: „Deine Schwester hat aber gegen mich schon sehr „richtig geäußert, die dir so gewöhnliche und leichte Bildersprache wäre „zu sehr verschwendet. In der That, läßt sich wohl ein vollkommenes, „ein schönes Gedicht erwarten, wenn der Dichter jedes Bild, das seine „üppige Einbildungskraft im Schreiben ihm darreicht, ergreift, und weil „er in diesem Augenblicke der poetischen Begeisterung es deutlich faßt, „es so hinwirft, wie es sich ihm darbietet, ohne die Verbindung, in die „es gesetzt wird, ohne den Plan des Ganzen vor Augen zu haben?" Ihm mißfällt das zuviel an Wortspielen und alle die „witzigen allegorischen Bilderchen . . . ganz heterogener Art" (p. 262).

Uns ist klar, daß alle diese Fehler nur verschiedene Erscheinungen seiner Phantasieenjagdlust sind. Und auch wenn Wack. selbst am „Abschied" tadelt: „Und noch gewisser wage ich zu behaupten, daß „zuweilen der Dichter die Personen noch immer mehr von ihrer Em-

*) Br. an T. IV. 226.

Digitized by Google

„pfindung sprechen, als sie, ihrer Empfindung gemäß, sich ausdrücke
läßt" (256), so hat er Recht, weil es eben keine Empfindungen Tieck
sind, sondern die Phantasieen, die er als Jagdbeute seinen Freunden zeig

Am 29. Mai 1792 schreibt Tieck aus Halle seinem Freunde
Berlin*): „Du hast alle meine Gefühle verfeinert und veredelt, D
„bist jetzt fast der einzige Mensch, der mich wirklich kennt und der mi
„versteht . . . ich sehe oft nach der Gegend hin, nach welcher Berl
„liegt, und wie der Aufgang des Mondes steigen dann am fernst
„Horizont alle jene Scenen auf, in welchen ich einst so glücklich war . .
Mehr als alle Vorhaltungen wirkte heilsam auf T. das ganze rei
und hingebende Wesen Wackenroders. W. war in dem Liebesverhältn
der Beiden das Mädchen, und dem entspricht ganz der Einfluß. D
erste litterarische Niederschlag desselben ist das kleine Drama „d
Abschied". Wenn sich die Lovellstimmung auch noch abspiegelt in de
melancholischen Ton des Ganzen, so ist es doch fast frei von Phantast
Die Menschen des Stückes verkehren miteinander wie W. und T. T
selbst schreibt Jan. 1793**): „Ganz Gemählde . . der erhabenen, äth
„rischen und schwärmerischen Gefühle, die wir so manchesmal in d
„Stunden der Seligkeit mit einander wechselten. Hast Du bei d
„Stelle, wo Luise das von ihrem Geliebten komponirte Lied: ›Wie w
„ich doch so wonnereich‹, spielt, an mich gedacht, so dank ich Dir." E
möchte den Ramstein spielen. So muß W. auch besonders erfreut habe
daß Ramstein Luisens Briefe wie ein Heiligtum bewahrt, wenn
auch zugleich ein echtes Motiv der Sturm- und Drang-Periode ist.

Als Tieck den Lovell begann, 1792, war er über die Lovel
stimmung schon hinaus, deshalb müssen wir auch ihn hier berücksichtige
Bei W's Musikliebe und -pflege, von der T. nicht unberührt bleib
konnte, ist es natürlich, daß, auch abgesehen von dem Einfluß Grosse
die Musik eine größere Rolle in T's Stil einzunehmen beginnt. Eini
Stellen können nicht auf Grosses Genius und Ähnliches zurückgefüh
werden; z. B. Bd. I, p. 18 der ersten Ausgabe: „die schmelzenden Accor
„der Symphonie sind geschlossen." Sein Gefallen an Volksliedern
jedenfalls erhöht durch W's „kleine Compositionen": „die Seele kann n
„diesen stillen Gesang so recht aus dem Grunde genießen . . ." (Lovell

*) 300 Br. IV. 35.
**) Br. an T. IV. 256.

Digitized by Google

145 f.) Vereint mit dem „Genius“ mußte dies natürlich die tönereiche Sprache vermehren (vgl. I, pp. 37, 79, II, pp. 27, 105 und 269, ein wunderliches Gemisch von Sinnesempfindungen). Wichtiger ist, im Lovell hält Tieck über sich selbst Gericht: „Ich hasse die Menschen, die mit „ihrer nachgemachten kleinen Sonne in jede trauliche Dämmerung hinein„leuchten“ (I 87), ist ganz nach W's Sinne. Ferner: „Deine Phantasie „bedarf beständig eines reizvollen Spiels und Du wirst es auch allent„halben sehr bald finden“ (I, 149). „Auch bei den poetischen Genüssen „scheint mir eine gewisse Häuslichkeit nothwendig; man muß nicht ver„schwenden, um nachher nicht zu darben, — sonderbar! daß ich alles „dies vor wenigen Monaten von Mortimer schon hörte ...“ (I, 236); wir müssen an W's Mahnungen nach Halle hin denken.*)

Der dritte Teil des Lovell fällt schon in die Zeit der nicolaisierenden Geschichten Tiecks; die Ernüchterung zeigt sich in der Figur Mortimers; ferner in einigen satirisch gehaltenen Abschnitten z. B. III, pp. 111 f., 146 f., 356 ff. und besonders 359 ff. Freilich begab sich T. in den Dienst Nicolais und schrieb in dessen Stil. Innerlich dürfen wir uns aber die Ernüchterung nicht entfernt so stark denken. Diese Geschichten beginnen erst nach der Universitätszeit 1794, die so fruchtbar an poetischen Elementen für T. war; man denke an das Erlanger Semester zusammen mit Wack., in dem der Keim zum Sternbald liegt, und an Göttingen, wo er sich unter anderm mit Shakespeares Behandlung des Wunderbaren beschäftigte und an W's Studien über alte Kunst und Litteratur teilnahm. Eine Zeit der Ruhe war für ihn gekommen, zweifellos unter dem milden friedevollen Himmel Wackenroders, und der zunehmenden Gesundheit seiner poetischen Kräfte. In den Straußfedergeschichten überwiegt daher der gemütlich versteckt satirische Ton durchaus, und es macht manche von ihnen amüsant, indem man Tiecks ganz leises

*) Auf der folgenden Seite schildert Tieck eine ganz ähnliche Extravaganz, wie sie W. ebenda Tieck vorwarf: „Keiner, als Du Eduard, kennt so gut den seltsamen Hang „meiner Seele, bei fröhlichen Gegenständen einen traurigen, melancholischen Zug auf„zusuchen und ihn unbemerkt in das lachende Gemälde zu schieben; dies würzt die „Wollust durch den Kontrast noch feiner“; und wir glauben Wack. zu hören, wenn Lovell an Balder schreibt (Schr. 6, p. 169): „Aber laß diese Genüsse der abentheuerlichen „Phantasie fahren, die Dich zu Grunde richten, kehre zur Welt und zu den Menschen „zurück ... o könnt ich den bösen Geist beschwören, der in Dir wohnt, damit nach „wenigen Wochen der glückliche Lovell den glücklichen Balder wieder in seine Arme „schließen könnte.“ Vgl. Br. an T. (15. Juni 1792) IV. 188 ff.

Digitized by Google

frisches Lachen hört. Daneben findet man hie und da sogar „einzelne tiefe Töne der Volks- und Naturpoesie“*), bes. im Peter Leberecht**), in dem Tieck auch die Volksmärchen ankündigt. So seh ich Bd. 14, p. 167 eine Satire gegen die Toleranz der Aufklärer, p. 178 gegen ihren gespreizten Hochmut, p. 251 gegen die moralische Tendenz, den Hund mit dem Schwanz, p. 236 gegen den Utilitarismus in den Geschichten der Aufklärer. Und p. 219 klingt schon romantisch, idyllisch, märchenhaft; Bd. 15, p. 14 zeigt ein romantisches Bild vom „Sonnen„schein, der wie über ferne Berge wegzieht, und den Wünschen winkt, „die sich nach dem Frühling sehnen;“ und p. 23: „Diese Stunden der „reinen Wehmut sind die hohen Festtage der menschlichen Seele, in „der sie einen heiligen dunkeln Tempel besucht und sich von allem „Irdischen reinigt“, klingt wie von W. gesprochen.

Eine Stelle aus der noch vorhergehenden Abhandlung des Jahres 1793 „Über die Kupferstiche nach der Shakespeare Gallerie“***) erinnert an die noch ungeschriebenen Herzensergießungen: „Und wie wenig Künst„ler sind von je, vorzüglich aber in unserer Zeit, von dem hohen End„zwecke so innig überzeugt, daß sie nicht gern Natur und Simplicität „verlassen hätten, um das Auge zu blenden und den flüchtigsten Blick „des Haufens zu fesseln?“

Im Sommer 1796 zeigte W. dem Freunde zum ersten Male seine Kunstaufsätze. Die Produktionen dieses Jahres können also schon unter litterarischem Einfluß W's stehen. Es sind Leberechts Volksmärchen. W. wies Tieck auf die altdeutsche Poesie hin (sieh oben S. 101), und führte ihn damit indirekt zu jenem Stoffe. Mit dem Ritter Blaubart (Volksm. I) setzt der neue Stil T's ein, den wir zuerst romantisch nennen können. Schon die Vorrede: „wunderliche Stimmungen“, „Phantasie“, „seltsamer Brunnen“, „fernes winterliches Land“, „Töne klingen aus Grotten“ (p. XIV); ferner die Naturschilderung (p. XV), „Poesie und romantisch liebenswürdige Albernheit.“ Auf W's Einfluß deutet im Blaubart einmal das Ahnungsvolle, die Scheu vor dem Wunderbaren im Bunde mit der Neigung dazu, recht im Gegensatz zu der früheren Anatomisierungssucht; es beginnt die immer anschwellende

*) Wie Köpke (a. a. O. p. 204) schon bemerkt.

**) Schriften Bd. 14. u. 15.

***) Kritische Schriften I. p. 7.

Digitized by Google

Anwendung der Worte: wunderbar, seltsam u. a. Ferner: T. wendet sich zurück von der kritisch-satirischen Stimmung — die, wo sie bleibt, eine ganz besondere Richtung annimmt wie im Gest. Kat. — zur Einfalt. Am reinsten klingt sie in der Agnes wieder (z. B. a. a. O. p. 21 f.). Im Blonden Eckbert (Volksm. I.) erreicht T. schon die Höhe ahnungsvoller Poesie. Der Gehalt dieses Märchens spricht sich selbst in dem Satze aus: „das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten" (240). W. dokumentiert sich auch in den nun auftretenden „recht inniglich" (222), „recht lebhaft" (223), „ganz wunderliche Vorstellungen" (215); weiter in dem häufigen „immer", z. B.: „der . . . immer nur einzelne Worte sang", „daß es mir immer gar nicht war, als sey ich" (212); in Verbindungen wie „seltsam wehmütig" (208), „weint ich herzlich" (200). Die sonst oft eingeschobenen Erörterungen über die Empfindungen fehlen hier fast ganz.*) Die Magelone führt uns zu direkten Einflüssen eines Wackenroderschen Stückes. Wenn T. beginnt (Volksm. II. p. 147): „Ist es dir wohl „schon, vielgeliebter Leser, so recht traurig in die Seele gefallen, wie „betrübt es sei, daß das rauschende Rad der Zeit sich immer weiter „drehe . . .", so steht das zweifellos in Verbindung mit dem Märchen vom nackten Heiligen (PhS. 195): „hört ihr denn nicht das rauschende Rad der Zeit?" und 194: „das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte." Daß nicht Wack. von Tieck dies entlehnte, sondern umgekehrt, daß also das Märchen vom nackten Heiligen schon 1796 bestanden hat, wird wahrscheinlich dadurch, daß sich hier noch weitere Parallelen zeigen:

Tieck.	Wackenroder.
„und daß bald das zu unterst gekehrt „wird, was ehemals hoch oben war?"	„Jenes gewaltsame Auf- und Nieder- „wallen der irrdischen Dinge, daß sich „das Hohe zum Hohen gesellt, und die „Flächen und Tiefen verwahrlost ver- „gehen." 145
„So fährt Ruhm, Glanz, Pracht und „weltberühmte Schönheit hin, wie gol- „dene Abendwolken, die hinter fernen „Bergen niedersinken und nur auf kurze „Zeit noch schwachen gelblichen Schimmer „hinter sich lassen."	„Aber die schönen Zeitalter ziehen über „die Erde hinweg, und verschwinden, „wie glänzende Wolken über das Ge- „wölbe des Himmels wegziehn." 73

*) In den „Heymonskindern" ist der einfältige Märchenton outrirt kinderhaft und bietet uns nichts.

Digitized by Google

Die Worte: „begreife mich selber kaum" (158) stammen wohl aus PhS. 82: „ja, sie begriffen sich selber kaum." Der Stil nähert sich noch mehr den Herzensergießungen; einige Beispiele: „Daß das Märchen so häuslich und still fortschreitet" (Volksm. II. p. 150); „der einen überaus schönen und herrlichen Sohn hatte" (152); „seine überaus schöne Tochter" (164), „es war ihm im Traume, als wenn . . ." (254, vgl. 245, 250, 153); „daß es gar wohl sein kann (159); „in sich gekehrt" (153, 157); „Lehren, die ich dir in deiner zarten Jugend einprägte" (162); sein einziger herzinnigster Wunsch" (194); „von ganzem Herzen betrübt" (226); „und so trieb sich ihr Gemüt unter Phantasien auf und ab" erinnert an die Charakterschilderung Pieros; „die Wellen . . . „klangen wie ein Lied in fremder Sprache, von dem man aber den Sinn begreift" (245) erinnert an PhS. 76. Auch das Religiöse findet Eingang: „fromme Ahndung" (150) und: „Gern wandl ich in der stillen Ferne / In unsrer Väter frommen Zeit." Die musikalische Sprache nimmt stark zu: „Die Liebe ein süßer Ton, der im Ohre schläft" (153); „er hörte nichts um sich her, denn eine innerliche Musik übertönte das Flüstern der Bäume . . ." (169). Mehr Wackenroderisch klingen die Worte: „die Musik floß wie ein murmelnder Bach durch den stillen Garten" (170). Vermischung von Farbe und Ton findet sich mehrfach, z. B. p. 185 f.: „und die Töne vom Himmel herunter schlangen sich um beide wie ein goldenes Netz." Überhaupt beginnt schon die Übertreibung: der alte Tieck kommt auch in diesem neuen Stil wieder zum Vorschein. Versgeklingel, Gegenstandlosigkeit nimmt überhand.*)

Tiecks Anteil an den Herzensergießungen.

Von Tieck rühren sicher her: die Vorrede „An den Leser dieser Blätter", die „Sehnsucht nach Italien" und „Ein Brief des jungen Florentinischen Mahlers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom."**)

*) Z. B. das romantische Lied p. 185: Der Wald ist „einsam", obgleich das Wort hier gar nicht hinpaßt; p. 157 zeigt ein echt Tieckisches wesenloses Durcheinander, als der Ritter in vorgespiegelten Bildern schwärmt.

**) Vgl. Köpke I. p. 271 und Tieck in der Nachschrift zum Sternbald I. (Minor S. 250). Was Tieck angehört im „Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg" und den „Bildnissen der Mahler" (vgl. S. 3), werden wir feststellen, nachdem der von Wackenroder beeinflußte Stil Tiecks klargelegt ist.

Digitized by Google

1. An den Leser dieser Blätter.

Köpke berichtet a. a. O. I. p. 221: „Reichardt fand auch den Titel, unter dem diese Bilder dem Publikum übergeben werden sollten" u. s. f. Tiecks Notiz in der Nachschrift zum Sternbald I.: „Mein Freund ... „wählte absichtlich diese Maske eines religiösen Geistlichen, um sein „frommes Gemüt, seine andächtige Liebe zur Kunst freier ausdrücken zu „können", steht dem nicht notwendig entgegen. Der Ton liegt nicht auf dem „er", sondern auf dem, was mit dem Buche beabsichtigt war, das Anfang 1797 in die Welt ging. T. spricht gewiß in W's Sinne in der Vorrede: „Diese Blätter, die ich anfangs gar nicht für den Druck bestimmt . . ." (H. 8 f.) Es lag wohl so: Als W. mit seinen Aufsätzen hervorkam, faßte Tieck gleich den Plan, sie zu veröffentlichen, zeigte sie Reichardt und machte vielleicht selbst den Vorschlag, nachdem Reichardt „das Ehrengedächtnis" zunächst in sein Journal aufnahm, sie um noch einige vermehrt zusammen herauszugeben; Reichardt wird durch den einfältig frommen Ton an Lessings Klosterbruder erinnert,*) spricht das aus, vielleicht auch den Titel, und der phantasievolle Tieck malt die Einkleidung aus, wie die Vorrede sie zeigt.

Aus dieser geht hervor, wie T. ganz gefangen ist von dem neuen Dichtwerk, als habe er's selbst gemacht. Man merkt kaum, daß T. der Verfasser der Vorrede ist. Er erkennt ganz klar, aus welchem Geiste die Stücke geschrieben sind: „nicht im Ton der heutigen Welt" (H. 6) und gewidmet nur „Knaben, die sich der Kunst zu widmen gedenken" (H. 9), nicht „mit einem kalten, kritisirenden Blicke" (H. 8), sondern aus einem Geiste, der nur „aus einem innern Drange" schreibt und „mit einem nachsichtsvollen Auge" betrachtet zu werden bittet, der bescheiden sagt, „wenn ich ganz aufrichtig sprechen soll", (H. 5 f.) oder „Ich darf es wohl gestehen . . . "(H. 7), der fromm bedenkt, „der Himmel hat es so gefügt . . ." (H. 9). Aber da wo Tieck W's Ideen berührt, zeigt sich schon die bloße Nachahmung. Wenn der Schüler Antonio (PhS. 23) nicht fertig wird mit der Kopie Raphaelischer Gemälde, und wenn W. im „Ehrengedächtnis" sich vor lauter Ehrfurcht scheut, Raphael anzureden, so überbietet T. ihn schon im Ausdruck mit einer Stelle wie: „es kam mir seltsam, ja fast albern vor, daß ich

*) Vgl. Köpke I. 222.

Digitized by Google

„die Kohle oder den Pinsel in meiner Hand führte, wenn mir der „Nahme Raphael's oder Michel Angelo's in das Gedächtnis fiel" (H. 7). Ferner ist es schon ganz der weichlichere Stil des Sternbald, wenn T. sagt, „daß ich zuweilen . . . weinen mußte . . ." (H. 7).*)

2. Sehnsucht nach Italien.

Die Einkleidung (H. 23), erinnert an PhS. 8, ist aber dem ausgehenden 18. Jahrhundert geläufig. Einen Nachklang der „Sehnsucht" von 1794 fand T. PhS. 61 (s. o. S. 35 f.) Hier finden wir wörtliche Anklänge: „Bei Tage und in der Nacht denkt **meine Seele** nur an die „schönen, hellen Gegenden, die mir in allen Träumen erschienen, und **mich rufen**" (H. 23). Das schmerzliche Bewußtsein der Entfernung, das Tieck ausspricht: „Warum liegt es so fern von mir, daß es mein „Fuß nicht in einigen Tagereisen erreichen kann?" und „ich durchwandre „mit meinem Geiste Städte, Flecken und Dörfer . . ." (H. 24) tritt bei Wack. in Form einer Anklage auf: „Hat der himmlische Vater „nicht Wege von Norden nach Süden . .? Sind die Alpen unüber„steiglich?" (PhS. 61). Eine Empfindung wie „keiner liebt so innig „das Land mit seiner einheimischen Kunst" (H. 24) finden wir auch bei W. in demselben Stücke (62): „Wenigen muß es gegeben seyn . . . „das Eigene und Besondere darin mit solcher Innigkeit zu genießen" und ähnlich PhS. 24.

Die religiöse Kunstanschauung nimmt Tieck an in den Worten „daß ich dann vor den unsterblichen Werken der großen Künstler nieder„knie, und ihnen alle meine Bewunderung und Liebe bekenne?" (H. 24). Das Niederknieen bei Wack. PhS. 92; Tieck fährt dann fort: „daß „ihre Geister es hören, und mich als den getreusten Schüler bewill„kommen?" Ebenso kommt T's Eigenart zum Vorschein, wenn er W's Anspruchslosigkeit nachahmt: „Wünsch' ich mir doch kein glänzendes „Glück dieser Erde; aber soll es mir auch nicht einmal vergönnt seyn

*) Die Worte „ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen seyn, — „an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten zu „sondern", (H. 7 f.) klingen wörtlich an Mengs (a. a. O. p. 116) an: „essa vuol ma mente, che sapia . . . . distinguere il buono dal cattivo"; Tieck benutzt wohl wieder ein Excerpt W's. „Beurtheilungen einiger einzelnen Kunstwerke (H. 10) folgten in den „Phantasieen" nicht, und W. hatte eine Scheu vor Gemäldebeschreibungen (vgl. PhS. 47). Wahrscheinlich suchte Tieck W. dazu zu ermuntern. Erst im Sternbald finden wir mehrere.

Digitized by Google

„dir, o heilige Kunst, ganz zu leben?“ (H. 24). Das ist der Tieck, der rhetorisch paradiert mit angenommenen Empfindungen.

Unvermittelt folgen dann Verse, die zum Schluß einen andern Rhythmus annehmen, was hier nicht übel wirkt. Sie sind in ihrer kindlichen Getragenheit, besonders im ersten Teil, ganz hübsch W. angepaßt, bis zur Unbeholfenheit, wenn diese beabsichtigt sein könnte; so mit Wackenroderscher Einschränkung:

„Freilich zweifelt' ich so gerne, —
„Doch noch oft drehn sich die Sterne, —
„Endlich, endlich ist es da!“ (H. 25);

aus W's Empfindung:

„O beglückt wer auserkohren,
„Für die Künste nur gebohren,
„Ihnen Herz und Leben weiht!“*)

3. Ein Brief des jungen Florentinischen Mahlers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom.

Dies Stück knüpft an W's „der Schüler und Raphael“ an. Der eine Briefsteller heißt Antonio; er hat auch ganz die Art jenes Schülers, sich immer „unwürdig der edlen Kunst gegenüber zu fühlen“ (H. 52) und die Bilder nur mit „halbgeübtem Pinsel Zug für Zug“ nachzuzeichnen (H. 55). Bei Tieck liegt diese Stimmung hinter dem Antonio.

W's Antwort hatte gelautet: Wem die Kunst nicht angeboren ist, dem kann kein Meister sie geben; T. weiß noch „durch die Liebe einen „so schönen Weg zur Anbetung der Kunst zu finden.“ (H. 53 f.) Antonios Geliebte heißt Amalie (H. 56), und in den handschriftlich erhaltenen chronologischen Notizen Köpkes (?) heißt es unterm 29. Juni 1796: „Leipzig. „Tieck an seine Schwester. Ist 8 Tage bei Reichardt in Giebichenstein „gewesen. Wie es scheint, hat sich dort sein Verhältnis zu Amalie „Alberti erklärt.“ Dies gewinnt durch die Erwähnung des Namens in diesem Stücke an Wahrscheinlichkeit. So bringt Tieck hier in die W'schen Ideen das Verhältnis von Kunst und Liebe hinein. Aber wenn T. sagt, daß er „nun erst fühle, was die Kunst von allen übrigen Treiben „und Arbeiten der sterblichen Menschen unterscheidet; ich bin reiner und „heiliger geworden, und darum bin ich nun erst zu den heiligen Altären „gelassen“ (H. 55), so ist das nicht nur auf seine Liebe zu Amalie

*) Vgl. z. B. PhS. 31, 32 und 35 f.

Digitized by Google

welche Weise er „wohl das Meer machen könnte, so daß man auch di
„Not und das Elend des Mannes gewahr würde", und schildert, wi
er es gemacht (M. 17, 9—16), ist dieselbe wie die der alten Male
(PhS. 63): „Mich dünkt, ich sehe auch, wie ihr nachdenkend vor eure
„angefangenen Bilde stehet, — wie die Vorstellung, die ihr sichtba
„machen wollt, ganz lebendig eurer Seele vorschwebt, — wie ihr be
„dächtlich überlegt, welche Mienen und welche Stellungen den Zuschaue
„wohl am stärksten . . ergreifen . . . , wie ihr dann, mit inniger Theil
„nahme und freundlichem Ernst die eurer lebendigen Einbildung be
„freundeten Wesen, auf die Tafel treu und langsam auftraget." — I
dieser episodischen Figur des Schäfers gelingt es T. besonders gut, W'
Ton zu treffen. Überhaupt ist das ganze Stück anmutender als d
bisherigen. W's wohltätigen Einfluß beweist vor allem die Ruhe un
hier nicht gekünstelte, Einfachheit des Stils. Die Arionballade zei
keine W'schen Züge, doch ist sie einheitlicher und schöner als manche
andere Gedicht Tiecks. Das kleine Gedicht jedoch: „Von aller We
verlassen, . . ." erinnert an W's Cäcilia-Gebet und weist vorwärts a
Tiecks Genovefa-Lyrik, auch in der bei T. nicht immer wohlklingende
Reimhäufung.

Weniger glücklich ist T. wieder da, wo er W's Ideen wiedergib
obgleich auch darin in diesem Stücke Maß gehalten ist.*)

„O, wie beglückt ist dieser Maler, der
„hier in der Einsamkeit, ... , seinen
„Genius erwarten darf, dem keine andre
„der kleinlichen menschlichen Beschäfti-
„gungen nahe tritt, der nur seiner Kunst
„lebt, nur für sie Aug' und Seele hat"
u. s. f. (M. 14, 19—25.)

„ . . sein . . Geist . . . . berührte ni
„auch in den Stunden der Erholung nich
„den Boden des alltäglichen Lebens."
(PhS. 32, dazu 72

Hieran knüpft sich noch eine breite Ausführung mit romantisc
Tieckischer Sublimierung. Bei W. sind diese Empfindungen angeknüp
an die Betrachtung des Schaffens Leonardos und entquellen dem seh
süchtigen Herzen eines Berglinger-Wackenroder; dem Erzähler bei Tie
kommen diese Gedanken, als er durch den sonnendurchschimmerten Wa
geht und an das heitere Dasein des Malers denkt, zu dem er will, u
sich ein Bild für sein Zimmer zu kaufen. So klingt es auch kalt rh

*) Über M. 14, 9 f. später beim „Sternbald."

Digitized by Google

torisch: „Wie herrlich ist diese Wendung des Kopfs! . . . . wie überdacht, wie neu! Wie wohl ist alles angeordnet!“ (M. 15.)

2. Raphaels Bildnis.

Es ist ein Tieckischer Einfall, an das Bildnis eines Menschen eine so ausgedehnte Apostrophe zu richten. Die Form der Apostrophe ist auch W. eigen, die Peterskirche ist eine Apostrophe und in ihrer Rhetorik gewiß vorbildlich gewesen. Das zeigen Wendungen wie: „Unschuldig stehst du in deiner Herrlichkeit . . .“ (M. 25, 9), vgl. PhS 141: „Und du stehst, ein unsterblicher Bau . .“, oder 142: „Doch du prangst in deinem Dasein.“ Doch was für ein Bauwerk paßt, paßt nicht ebenso für einen Menschen; und es ist nicht W's, wohl aber Tiecks Art, Abwesende solange anzureden; auch ist die Apostrophe an die Peterskirche hie und da unterbrochen und unpersönlicher gehalten, während bei T. fast in keinem Satze das Pronomen der zweiten Person fehlt.

Wenden wir uns zu den Einzelheiten. Wie W. sich PhS. 71 scheut, Raphael anzureden, so zittert T. immer ihm zu begegnen, M. 22,10. Wie W. nichts Schöneres von Raphael sagen kann, als „daß er als Mensch eben so edel und liebenswürdig war, wie als „Künstler“ (108), so ist Raph. auch T. „nicht als Künstler . . bloß gegenwärtig“, sondern „eine wunderseltsame unaussprechliche Seligkeit „strömt von dir aus . . , daß du es bist, du allein, dein Name, deine „Gestalt, die ich mir einbilde, dein hoher Sinn“ u. s. w. (M. 22, 18–19). Übertreibung W'scher Liebe zu Raphael ist auch der Satz: „meine Stunden sind mir fast nur geschenkt, mich der deinigen zu erinnern“ M. 23, 29 f. So wird W's Wort zur Phrase: „Aber ich will jetzt „meine Blicke von dir nicht abwenden, mein Albrecht. Vergleichung „ist ein gefährlicher Feind des Genusses“ (PhS. 72): „Darum bleibe „auch jegliche Vergleichung von dir, Rafael, fern.“ (M. 25). Denn gleichwohl nennt T. nicht nur noch Buonarotti, sondern auch Dürer, und vergleicht sie mit Raphael, sehr ungeschickt gleichartig anfügend mit: „Nur sei es mir vergönnt . . .“ (M. 25, 27) und „Nur noch einen Mann unterstehe ich mich . . .“ (M. 25, 33). Die Gedanken gehören ganz Tieck. Wir sehen hier zuerst T's Bestreben, W. zu ergänzen und zu berichtigen. Im Gegensatz zu Raphael, der ihm die Kunst nur zu treiben scheint, um zu trösten und zu beruhigen (vgl. M. 25, 28), sagt

Digitized by Google

er von Michel Angelo gut charakterisierend: „ihm ist die Kunst sei
Höchstes, sein letztes", im prägnanten Sinne. — Ganz entgegen Wac
aber, der von Dürers Sorgen nichts meldet und ihn als glückliche
kindlich heiteres Gemüt hinstellt, meint T. von Dürer, wenn er ih
auch für Raphael ähnlicher hält, „daß er selber zu den Bittenden g
„höre, die Erdensorgen wohnen verborgen in seinen Bildern, seine trübe
„Tage, seine Kunstsachen sind wie ein Fest, das ein Unglückselig
anstellt." (M. 25 f.)

Deutlich PhS. 222 entnommen ist:

„was mich wie auf Engelschwingen
„**zwischen Himmel und Erde** hält,
„wo ich Dich unerreichbar oben sehe und
„nicht zurück zur Erde kann, und Du
„mit mitleidiger Freundschaft mein
„**Händestrecken**, mein inbrünstiges Rin-
„gen siehst." (M. 22, 20—24.)

„Die uns vom Himmel herab die leu
„tende **Hand bietet**, daß wir über de
„wüsten Abgründe in kühner Stellu
„schweben, **zwischen Himmel u**
„**Erde!**"

Wie W., so findet auch Tieck in der Kunst, hier bei Raphael, Ru
und Trost. Tieck spricht das in eigenen Bildern aus, biblisch: „na
Dir schreie ich dann um Hilfe" (M. 24, 3), Wackenrodersch: „Du schic
ein Heer von Engelsgestalten" (M. 24, 6). Wie T. die Religiosit
W's annimmt und outrirt, zeigt dies Stück mehrfach: „Oft tadle
„mich dann, und wie ein Gewissensvorwurf befällt mich die Ängstli
„keit, daß ich die Kunst und Dich, dies eitle menschliche Spielwerk,
„himmlisch, zu begeistert anschaue, daß die großen Apostel, die heilig
„Märtyrer der Kirche wohl nur ihren Herrn, den Welterlöser, n
„dieser Anbetung, die das ganze Herz in zitternder, unendlich selig
„Freude auflöst, gedacht und sich nahe gewünscht haben mögen" (M. 2
Auch W. nennt die Kunst „ein Spielwerk" (PhS. 208 u. ähnlich 18
und die Frage, die T. hier aufwirft, könnte zurückgehen auf PhS. 20
wo W. gesteht, daß wir bei der Anbetung der Kunst oft „nicht wiss
„ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer .
„verehren". Die Form, mit der nicht bloß bildlich, wie bei W. („A
liquien", 206) gebrauchten katholischen Reminiscenz, ist bemerkensw
neu. Es folgt ein langer religiöser Erguß (M. 22 f.), der seinen 1
sprung in dem durchgehends religiösen Aufsatz W's PhS. Nr. 6 h
„Ich mag Dich jetzt mit Worten nicht nennen, Du, den alle Gedan

Digitized by Google

„meinen, zu dem die Geister streben, wenn sie es gleich nicht wissen und „merken, Du letzter Urquell, großes Meer, Unendlichkeit des Lebens . . . „Du bist es ja doch, den wir mit allen Entzückungen meinen . ." (M. 23) ist eine lange Paraphrase zu den bekannten Worten PhS. 53.*) Tieck fügt noch eine romantische Bibeldeutung hinzu: Christus eine Verkleidung Gottes, „unsere Huldigung . . zu empfangen". — Schließlich noch ein typisches Beispiel für den künstlichen Überschwang religiöser Begeisterung bei Tieck: „gestehe, daß ich das Entsetzen des Gefühls, mit dem ich Dich „nur denken kann, fürchte, daß ich das Zermalmen des Entzückens, die „Last der Wonne, die mich im Tempel wohl zuweilen faßt und nieder„drückt, nur in seltenen, geheimnisreichen Stunden zu suchen wage" (M. 23, 16—20).

Der Schluß (M. 26) ist angeklebt, das Geständnis „was ich hier mit unbeholfener Zunge habe sagen wollen" mehr nachgeahmt als empfunden.

3. Das jüngste Gericht, von Michael Angelo.

Dies Stück zeigt deutlich das Bestreben, W. zu ergänzen; macht W. doch nur einen Anfang „die Größe des Michel' Angelo Buonarotti" zu würdigen. Ausgegangen scheint Tieck von PhS. 101, wo W. Michelangelo's Geist mit dem der „inspirirten Propheten" vergleicht, denn der Aufsatz gipfelt darin, daß T. den Gewaltigen als Propheten hinstellt. Während W. jedoch das dichterische und bildnerische Schaffen in Vergleich zieht, betont T. die prophetische Bedeutung: „Michael „Angelo und Dante sind die Verkündiger, die Verherrlicher der katho„lischen Religion"; und demgemäß das Allegorische in ihren Werken: „immer tiefer wirst du in die geheimnisreiche Allegorie hineingeführt" (M. 27). Wir kennen W's religiös-allegorische Anschauungsweise.**) Bei Tieck vollzieht sich der Übergang zur spezifisch romantischen Allegoristerei, die das Werk nicht naiv entgegennimmt, sondern mit dem Verstande, oder besser der Phantasie, überall Bedeutsamkeiten sucht und dann statt eines Kunstwerkes eine große Idee anstaunt. T. bringt Sätze, welche direkte Stufen zu Formeln eines Fr. Schlegel sind. So ist der Absatz über „das Geheimnis der Allegorie" (M. 28, 10—24)

*) S. o. S. 17.

**) „ S. 40 ff.

Digitized by Google

völlig romantisch, ohne noch eine Spur von W. zu tragen. Weiter sein Urteil über das Emporziehen einer Gestalt mit Rosenkränzen: „Wer keinen Sinn dafür hat, wie wundersam die Allegorie oft das „Gemeine in das Erhabene verwandeln kann, wird diesen Umstand „seines Tadels vorzüglich würdig finden." — „Die Allegorie regiert alle Figuren des Gemäldes" (M. 29). Was W. staunend fühlt, macht T. sich im Einzelnen unter stark hyperbolischen Worten klar.

Tieck sucht W. zu überbieten. Wenn W. (PhS. 101) zwei Arten der Poesie mit Michelangelo und Raphael vergleicht, sagt T., nach Schilderung der raphaelischen Poesie: „Oft aber verstummt die Poesie . . ." (M. 26). Im Anschluß an W's Worte: „Hier ist nichts zu loben und zu tadeln, sondern ein jeglicher ist, was er ist" (101) sagt T.: „Was hat man nicht getadelt und gelobt" (M. 27); W. schloß damit den Vergleich, T. fährt fort: „Aber bei dir, großer Buonarotti, muß man durchaus alles Vergleichen unterlassen" (M. 27). W. stellt die Werke Buonarottis neben die der Dichter, T. nennt das Bild direkt „Gedicht des Buonarotti." *) Die Schilderung der Größe Michelangelos (M. 33 f.) „Alle Gestalten . . . bezeichnet der kühne Stempel, der sie von allen „übrigen Bildern auf immer absondert" (vgl. PhS. 102: „wollte in „jede Nerve seiner Figuren die hohe poetische Kraft stempeln, wovon „er erfüllt war"), leitet nur über zur Hervorhebung der Allegorie im Jüngsten Gericht: „alle Bilder, alle Kraft . . . ist . . . zu matt . . „sein Gemälde ist der Schluß aller Dichtung, aller religiösen Bilder „das Ende der Zeiten" (M. 28, 2–5). **) T. schließt damit, daß er Raphael und Michelangelo auf die religiöse Wirkung ihrer Werke hin ansieht, (vgl. PhS. 101): auf Raphael „ruhet der stille göttliche Geist Christi" u. s. w. Zweifellos erkennt Tieck Michelangelos Größe weit mehr als W., aber ebenso deutlich zeigt sich, daß er dies der Bewe-

*) So setzt T. oft ein Gleichheitszeichen, wo W. nur vergleicht, z. B. im Stern bald: „Was der Weise durch Weisheit erhärtet . . ., das kann der große Maler durch seinen Pinsel auswirken und bekräftigen" (M. 240), nach W's bekannter Gegenüberstellung der Künstler und Weltweisen.

**) In diesem Sinne klingt es auch, als ob Tieck W. ergänzen und anderen gegenüber vor Mißverständnis bewahren will, wenn er sagt: „Man sage nicht, daß „der Maler die Stellungen gewählt, um seine Kenntnis des menschlichen Körpers „seine Gelehrsamkeit in den Muskeln zu zeigen, sondern alles muß drängen und „streben, die höchste Kraft ausdrücken . . ." M. 30, 1 ff., was zurückgeht auf PhS. 10 „er drängte Muskel auf Muskel . . . ."

Digitized by Google

ichkeit und Anpassungskraft seiner Phantasie verdankt, der W. auch ier erst den Weg gebahnt hat.

4. Watteaus Gemälde.

Wieder eine Ergänzung, diesmal des Stoffes. Die heitere Art Watteaus befähigt Tieck, mehr W's einfachen Ton zu treffen. Gleich er Anfang: „Oft hör' ich die Bewunderer der großen Meister von diesem Künstler mit einer gewissen Verachtung sprechen und jedesmal thut es mir weh', weil ich mich an seinen Gemälden oft so innig ergötzt habe" (M. 34); ferner M. 36, 8 u. 12. Den Toleranzgedanken W's gebraucht T. zur Verteidigung Watteaus: „Mich dünkt, der Geist des Menschen ist wunderbar reich, er umfaßt die Gegenstände, die an beiden Enden ruhn, . . ." (M. 35, 16 f.), auch in der Formulierung ganz Wackenroderisch. Tieckisch ist freilich die Anwendung: „Soll es unerlaubt sein, die gewöhnlichen Ergötzungen, die heitern Stunden des frischen sinnlichen Genusses, die zierlichen, leichten Gestalten aufzufassen und verschönert darzustellen?" (M. 35) und die Schilderung er Motive Watteaus (M. 35, 24 ff.) *)

Weit lieblicher aber zeigt sich Tieck in seinem neuen Stil im folenden Stücke:

5. Über die Kinderfiguren auf den Rafaelschen Bildern.

Angeregt ist T. wohl durch PhS. Nr. 5. Aber er sieht die Kleinen anz selbständig an, und wir spüren eigene Empfindung. Demgemäß eigt der Stil keine direkten Anklänge, abgesehen von dem üblichen chatz romantischer und religiöser Worte, z. B.: „die lichten Wolken, vie im Begriff, als Glorie herunterzusteigen und uns mit Strahlen zu umflechten" (M. 37). Manchmal freilich hören wir auch hier omantisch sublime Töne: „Wie durch den dichten Wald oft wunderliche Töne laufen, die wir niemals finden, so giebt es feine Seelen von Gedanken, wie ich sie nennen möchte, die niemals in uns wohnhaft werden, die uns nur wie aus der Ferne grüßen und locken" M. 37, 12 ff.); aber sie verfehlen nicht ihren Eindruck, da sie einfacher nd weniger verwirrt mit andern Bildern auftreten.

*) Z. B.: „Man glaubt in andern Blättern diejenigen verschlungen, in Armen rstrickt, wiederzufinden, die hier so gleichgiltig nebeneinander vorübergehn."

Digitized by Google

6. Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz.

Der Titel weist auf PhS. Nr. 6. Wieder eine Ergänzung: es gibt auch eine falsche Toleranz, und eine gewisse Einseitigkeit liegt begründet im echten Enthusiasmus. Das ist natürlich auch W's Meinung, nur betont er es nicht. Im Einzelnen durchaus W's Ideen:

„Können wir denn die Göttlichkeit der „Kunst, das Höchste, was die mensch„liche Seele hervorbringen kann, nach „der Elle des Kaufmanns messen, oder „nach Goldgewichten abwägen?" (M. 39, 7.)

„ob man wohl so dreist, mit der an„maßenden Strenge eines Richteramtes, „die Künstler nach Maaß und Gewicht „ihrer Verdienste in Reih' und Glied „stellen könne, . ." (45)

„Die wahre Schöne, die Größe der Kunst „ist unergründlich." (39, 9.)

„Die allgemeine ursprüngliche Schönheit „aber . . . zeigt sich dem, der den Regen„bogen . . . . gemacht hat." (59*)

Für die religiöse Färbung der Naturschilderung (M. 39, 24—33) mag PhS. 79 („Wenn ich aus dem Gottgeweiheten Tempel . . hinaustrete . ." u. s. w.) Anlaß gegeben haben. „Das glühende Gefühl", das nicht „seine Worte meistern und zählen" kann (M. 39, 28 f.), kennt auch W. (229)**); von der Eitelkeit der Künstler (M. 40, 2 f.) spricht Wack. PhS. 17 u. 67; der Toleranzgedanke:

„Als wenn nicht jedes Große und „Schöne in einer eignen Welt, in eignen „Elementen lebte, sich durch sich selbst „erhält und ernährt." (M. 40.)

„Begreifet doch, daß jedes Wesen nur „aus den Kräften, die es vom Himmel „erhalten hat, Bildungen aus sich heraus„schaffen kann, und daß einem jeden „seine Schöpfungen gemäß sein müssen." (PhS. 56.)

Daß den meisten ein „zu irdischer Busen" gegeben ist, „die glorreiche Flamme des Enthusiasmus zu beherbergen" (M. 40, 15 f.), ist W's Anschauung (PhS. 14, 55, 62). Die verschiedenen Typen, die T. schildert, zeugen von seiner vom Lovell her bekannten Beobachtungsgabe, an den sie auch hie und da erinnern (z. B. M. 41, 31 f.) Die Worte: „wie sie miteinander streiten" in dem Stücke W's, das hier die Anregung gab (PhS. 53), sind wohl Vorbild für M. 41, 10: „sie zanken

*) Die Worte: „Der Enthusiasmus . . . ist kein Lobpreisen des fremden Geistes „sondern ein schönes Bekenntnis unsrer eignen Größe, von der echten Kunst sollte nie „ohne Enthusiasmus gesprochen werden" (M. 39, 21 ff.), enthalten eine Wahrheit, von der beide Freunde überzeugt sind. Am 11. Mai 1792 schreibt W. an Tieck (Br. an T. IV. 180; vgl. T. an W. 10. Mai 92, 300 Br. IV. 30.): „Du stiehlst meiner eignen Werkstätte von Gedanken etwas, wenn Du mir die Bemerkung machst, daß um das Große „in den schönen Künsten zu fassen, ein selbst groß und erhaben denkender Geist der „Kritiker seyn müsse". **) Vgl. den S. 103 erwähnten Brief an T.

Digitized by Google

streiten und meinen sie bewundern." Und schließlich, wenn T. vom wahren Enthusiasmus meint: „er will, daß alles nach seinem Maße in seinem Kreise ein eignes Leben führe" (M. 42, 18 f.), so ist das ganz W's Ansicht; aber wenn er fortfährt: „sogar das Alberne und Abgeschmackte", wobei er wohl daran denkt, was Wack. PhS. 56 f. äußerte: „Hätte die aussäende Hand des Himmels den Keim deiner Seele auf „die afrikanischen Sandwüsten fallen lassen, so würdest Du aller Welt.... „das dicke stumpfe Gesicht .... als wesentliche Theile der höchsten „Schönheit gepredigt haben ..", so ist die Formulierung bedenklich, da das Aufschluß gebende Beispiel fehlt. Und ebenso geht er durch verallgemeinernde Formulierung verflachend über W. hinaus, wenn er sagt „ertragen will er alles, lieben und anbeten aber nur das Höchste." Eine solche Scheidung liegt der ganzen Art W's fern.

7. Die Farben.

Wie W. überhaupt wenig von dem Äußern in der bildenden Kunst spricht, so schweigt er fast ganz von der Farbe. Auch hierin sucht Tieck ihn zu ergänzen, freilich auf seine Weise. Farbe und Ton haben von je eine Rolle in T's Poesie gespielt, und in dieser Hinsicht fühlt er sich deshalb hier in seinem Elemente. Die ganze erste Hälfte handelt nicht von der Kunst, sondern von der Natur. Er beginnt in W's Stil und mit W's Gedanken „über die unendliche Mannigfaltigkeit der Formen ..." in der Natur (M. 42, vgl. PhS. 45, 57, 76, 81); namentlich scheint PhS. 52 vorgeschwebt zu haben, wo auch die Rede ist von dem, was die Sonnenstrahlen „hervortreiben" („hervortreibt" M. 42, 32).*)

*) Der weitere Satz bei Tieck: „Die Pflanzenwelt und das Steinreich hängt „mit Seel' und Leib unmittelbar mit der alles erzeugenden Erde zusammen", scheint mir auf Kenntnis von Schellings Naturphilosophie und Weltseele zu beruhen, Schriften, die gerade 1797 und 98 erschienen (vgl. Klee, Tieckausgabe II, p. 47.) Hierfür sprechen noch weitere Stellen, sichtbare Vorstufen zum „Runenberg": „Aber dennoch regiert „gleichsam in den untersten, geheimsten Tiefen der Erde eine andere, unsichtbare Sonne. „Wie ein furchtbarer Pluto waltet und belebt sie in ihrem grausen Orkus" (44, 14); „Der Mensch holt aus den Schlüften die Edelsteine heraus ..., dann funkeln ... „sie mit tausend Strahlen, und nehmen oft sein thörichtes Herz gefangen" (26 ff.); „oft fühlt er sich nach diesen mit allen Sinnen hingezogen, vergißt das Morgen- und „Abendrot, die Natur, den grünenden Wald, der Vögelein Gesang und sie mit ihrem „verführendem Klang, ihrer Sirenenstimme sind ihm Gesang und Sonnenpracht, er „stellt sie mit ihrem Funkelschein zu seinen Götzen auf, und leblose Metallstücke be„handeln ihn wie ihren gedungenen Sklaven" (26 ff.) Das ist das Motiv zum „Runenberg."

Digitized by Google

Von Anfang an spricht T. beinahe ebenso viel von Tönen wie von Farben. Er bringt dabei auch W's „unsichtbare Harfe“ (PhS. 204) an: „und wie in einer Harfe regen sich und rauschen unsichtbare Finger“ (M. 43, 17).

M. 44, 33 beginnt T. von den Künsten zu sprechen; aber nicht die Malerei, sondern die Musik steht im Vordergrunde. Nicht nur, daß er äußerlich zuerst von ihr spricht, daß sie „das Schönste der Natur„töne gesammelt und veredelt“ hat (44, 33), — PhS. 206 dient die Musik zur „Aufbewahrung der Gefühle“ —, daß der Mensch durch sie „willkürlich eine Schar von singenden Geistern erregen“ kann (44, 35), — PhS. 231: „geben vielen . . . träumenden Geistern lebendes Bewußt„sein“ —, und daß „die wollüstige Phantasie hofft, einst einen noch „höhern überirdischen Gesang der Sphären anzutreffen, gegen den alle „hiesige Kunst roh und unbeholfen ist“ (44 f.) — PhS. 209: „die Engel „sehen auf das Spielwerk, das wir Kunst nennen“ herab „und lächeln „über die unschuldige Erzwungenheit . . .“ —; mehr als das: der Wert „der Malerei und der Farbe ist ihm eigentlich nur ein musikalischer. M. 45 meint er; „allein der Maler kann auch wie der Musiker hoffen, vielleicht einst die großen, erhabenen Urbilder zu seinen Bildungen „anzutreffen, die sich körperlos in den schönsten Formen bewegen.“ So ist es ja mit den Tönen nach PhS. 232: „Aber in diesen Wellen „strömt recht eigentlich das formlose Wesen . . .“. Die Farben in der Natur werden begleitet durch die Töne der Natur, das hat Tieck M. 43 gezeigt; hier werden Ton und Farbe vollständig vermischt, „die Mannig„faltigkeit in Blumen und Gesträuchen ist eine willkürliche Musik im „schönen Wechsel, in lieber Wiederholung: die Gesänge der Vögel, der „Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere ist gleichsam wieder ein „Baum- und Blumengarten: . .“ (M. 45, 11 ff.)*) Und in der Kunst

*) Auch W. sieht, wenn er Töne hört, „eine fröhliche grüne Insel, die auf dem „. . . Ocean schwimmt“ (PhS. 202, vgl. M. 86, 32: „im stürmenden Ocean eine selige „Insel“) und spricht von Tönen „wie Blumen in kleine regelmäßige Beete“ gepflanzt (216); aber wie bei Tieck Farbe und Ton völlig durcheinander fließen, zeigt eine spätere Stelle (M. 81, 31 f.): „die Töne schlagen in uns Wurzeln . . . und im Augenblick rauscht „ein Hain mit . . Blumen, mit unbegreiflich seltsamen Farben empor . . . Farbe „funkelt an Farbe . . . all das Licht, der Funkelschein, der Strahlenregen lockt neuen „Glanz und neue Strahlen hervor.“ W. spricht (PhS. 24) von dem „Lichtstrahl des „Schalls“, doch fällt dort das Parabolische des Ausdrucks sofort in die Augen. Vgl. ferner Tiecks Verse, M. 86.

Digitized by Google

ebenso. Zunächst noch getrennt: „zu jeder schönen Darstellung mit „Farben giebt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück“ . . . (45, 22). Dann weiter: W. hatte die vorteilhafte Wirkung der Musik auf lebende Menschen, die zu einem Porträt sitzen, hervorgehoben (PhS. 42); bei Tieck wird ein Bild wirkungsvoller, wenn wir es unter Musikbegleitung sehen: „Ton und Linie und Farbe dringen in einander“ (M. 45, 29 f.) Und nun ruft Tieck W's Vergleich von Malerei und Musik zu Hülfe und zieht die Skulptur (Heinse) hinzu: die Skulptur verschmäht Farbe und Sprache, sie will nur Formen ausdrücken; auch die Musik ist ein Organ für sich*), „das feinste Element . . ., feiner als die Sprache“, (M. 45 f.) W. sagt dies von der Kunst überhaupt (PhS. 76), und T. scheint an diese Stelle zu denken; daß W. es aber besonders für die Musik in Anspruch nimmt, geht aus PhS. 214 hervor, wo er Malerei, Musik und Dichtkunst vergleicht, was T. ebenfalls vorschwebt; Tieck geht aber weiter als W.: „vielleicht zarter als seine Gedanken“ (M. 46, 4). Die Malerei steht in der Mitte, sie will „als Form täuschen, . . . das „Gespräch der belebten Welt nachahmen . . . aber doch ist sie zu un„mächtig und ruft die Musik um Hilfe“ (M. 46, 7 ff.) Und dies gebraucht T. als Grund zu dem W'schen Satze: „Ein schönes Bild . . ist . gar nicht zu beschreiben“ (PhS. 47): „darum ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben“ (M. 46, 12 f.), und W's Grund: „denn in dem Augenblicke, da man mehr als ein einziges Wort darüber „sagt, fliegt die Einbildung von der Tafel weg, und gaukelt für sich „allein in den Lüften“ (47), formt er dementsprechend um: „sobald die „Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft, und ruft ein neues „Entzücken, ein fröhliches Verständnis aus dem Bilde hervor, weil sie „wie Musik wirkt . . die Musik . . ersetzt.“ **) (M. 46, 14 ff.) Aber wie Farbe ihm Ton ist, so hat Tieck „an der bloßen Farbe ein Wohlgefallen“ (22), und es entspricht seiner Art, in ihr allein schon die tiefsten Geheimnisse zu finden; W. gibt dazu wieder die Sprache her: „Es „ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu ver„stehn zu geben und doch zugleich zu verbergen“ (M. 46, 27), vgl. die zu Anfang zitierte Stelle (PhS. 52); „die abgesonderten Farben sind

*) Vgl. M. 88., Herders Gedanke im Göttergespräch, das auch T. gelesen haben wird (s. o. S. 121 oben).

**) Über den Unterschied von Musik und Malerei vgl. auch später „die Töne“ (M. 88.)

Digitized by Google

„seine einzelnen Laute, wir horchen aufmerksam darauf hin, wir „merken wohl, daß wir etwas vernehmen, doch können wir keinem „andern, uns selber nicht Kunde davon bringen", vgl. PhS. 231: „wir „verstehen ihren Klang", und 206: „eine Sprache . . , die wir im „ordentlichen Leben nicht kennen." Die „Geisterfreundschaft" (M. 46, 34) erinnert an PhS. 203: „wir umarmen fremde Geisterwesen".

8. Die Ewigkeit der Kunst.

Tieck geht aus von PhS. 127, wo W. die „thörichten neuen Weisen" zurückweist, die „durch die Betrachtung der Kürze und Vergänglichkeit „der Tausend wimmelnden Leben auf dieser Erde zu einem trägen, „mürrischen Trübsinn oder zu frecher Verzweiflung sich verleiten lassen, „worin sie das höchste Ziel zu erschwingen glauben." Vgl. M. 47: „Es geschieht nicht selten, daß Leute unsern Enthusiasmus dadurch zu „hemmen suchen, daß sie uns die Nichtigkeit und Vergänglichkeit aller „menschlichen Dinge vor die Augen stellen . . . . Auf diese Geschick- „lichkeit setzen sie einen hohen Wert, . . ." W's „Freilich sind wir nur Tropfen im Ocean" (PhS. 127) paraphrasiert Tieck M. 47, 14 ff. Dazu paßt die Empfindung W's (PhS. 208 f.): „Wenn aber die Engel „des Himmels . . . herabsehen, ... so müssen sie wehmütig „lächeln über das Kindergeschlecht der Erde, und lächeln über die un- „schuldige Erzwungenheit in dieser Kunst der Töne, wodurch das sterb- „liche Wesen sich zu ihnen erheben will", vgl. M. 47, 24: „so lächelt „ein andrer oft wehmütig und mit stiller Größe über unsern laut- „schallenden Hymnus, . . . wir scheuen ihn wie thörichte Kinder . ."

Der Vergänglichkeit in der Zeit setzt Wack. entgegen: „allein unser „Geist übersteiget doch die engen Schranken, in ihm wohnen ja die „unnennbaren, uns selber unbegreiflichen Kräfte . ." (PhS. 127); so auch Tieck (M. 48): „Wenn wir . . unbefangene Blicke . . in unser „Inneres werfen, wenn wir den hohen Gang der edelsten Geister wahr- „nehmen ., dann erscheinen uns die Phantome trüb und leer"; ihn ist dann auch die „Liebe ewig", damit beginnt er W. zu ergänzen. W. nimmt (a. a. O.) den Begriff Ewigkeit noch zeitlich, T. will auf eine „Ewigkeit gleichsam nach innen" hinweisen, eine Goethische Weisheit, be T. aber ersichtlich didaktisch gewendet. Er gebraucht dazu W's Sätze „Alles, was vollendet, das heißt, was Kunst ist, ist ewig" (M. 48, 26)

Digitized by Google

PhS. 79: „die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar.“ Wie W. in der Musik (PhS. 176 u. 230), findet T. in der „Vollendung der Kunst“ das „Paradies“ wieder (M. 48, 33—35). Wenn T. die „manirierte Poesie“ tadelt und den „unkünstlerischen Geist, der die trüben Schatten des Todes und der „Vergänglichkeit auf alle glänzende Lebensstellen wirft“ (M. 49), so müssen wir an seine Lovellperiode denken, und die Worte erscheinen uns als ein Dokument dafür, daß er unter W's Einfluß jene Poesie verwirft.

9. **Das in dem Märchen vom nackten Heiligen eingefügte Lied** (M. 54),*) zeigt sich im Stil durchaus Tieckisch, wir haben uns aber wieder der einheitlichen Stimmung zu freuen.

10. Unmusikalische Toleranz.

Auch hier eine Absage der Lovellperiode. Zu Anfang schildert T. die Menschen, die in ewiger Angst wegen der Unbeständigkeit der irdischen Dinge und des ewigen Wechsels der Gefühle sich zu einer „Toleranz“ flüchten, die da sagt: „Wozu also der Thränen, der begeisterten Wonnelieder?“ (M. 80). Berglingerstimmung mischt sich hinein: „Wenn man die Erde, mit ihren mannigfaltigen Menschen und „Begebenheiten, als einen großen Schauplatz betrachtet, auf dem so „Kummer als Glück, Trübsal und Freude, das Erhabenste wie das „Gemeinste, wie notwendige Bedingungen eines zusammengesetzten „Schauspiels, wie einzelne Personen nach und nach auftreten, wieder „verschwinden und von neuem erscheinen . . . .“ (M. 79) erinnert an PhS. 221: „Das Schauspiel der Welt war . . . zu Ende, — meine Schauspieler nach Hause gegangen, . . .“, und PhS. 222: „Freude, Schmerz, Arbeit und Streit, alles hatte nun Waffenstillstand.“ Tieckisch ist die ausführliche Schilderung, sein Blick umspannt schnell die ganze Oberfläche der verschiedenen Erscheinungsarten jener Stimmung, W. hat nur einen kleinen Kreis, in dessen Mittelpunkt er selbst steht, diesen durchdringt er um so tiefer. Der trüben Toleranz stellt er die Kunst entgegen. Zahlreiche Anklänge an Wack.:

„Aus dieser Verworrenheit löst uns, „wie mit einem allmächtigen Zauber„stabe, die Kunst.“	ein Zauberer ist es PhS. 231, der die Musik hervorbringt.

*) Damit beginnen die Beiträge zu den Berglingeraufsätzen.

Digitized by Google

„Sie führt uns in ein Land, in dem „die Lichtstrahlen allenthalben die lieb„lichste Ordnung verbreiten."
„alle die versiegten Brunnen des Trostes „und der Freude ergießen sich wieder und „rauschen erquickend über unsern Lebens„lauf dahin." (M. 80 f.)

„ziehe mich still ins Land der Musik . . „zurück" (202), „mit kühner Sicherheit „wandeln wir durch das unbekannte Land" (203), „o so tauch' ich in den kühlenden „Quell der Töne unter" und „wo alle „unsre Zweifel und unsre Leiden sich in „ein tönendes Meer verlieren." (202).

Das Bild der Blume und des Duftes (M. 81,5) bei Wack. PhS. 54. Die Formel „das Gefühl fühlen lernen" (PhS. 231) kehrt hier wieder im „Genusse der Kunst, der feinsten Art, sich selber zu fühlen und zu verstehn" (M. 81, 7 f.). Ebenso: „wir umarmen fremde Geisterwesen . . als Freunde" (PhS. 203): „die Menschheit . . glaubt etwas Fremdes zu umarmen . . . und bemerkt und fühlt sich selber." (M. 81, 9 ff.)

All dies bezieht T. auf die Kunst überhaupt. Nun will er die Wirkung der Musik schildern. Er leitet sie mit W's Bekenntnis ein, keine Worte finden zu können, was er M. 81, 35 abermals beteuert (vgl. PhS. 230 u. 237), wiederholt Herders Wort von der Unmittelbarkeit und spricht von der „Engelsgegenwart" der Musik (M. 81,20), vgl. PhS. 207: „die man allein für die Sprache der Engel halten möchte." *) Und weiter W's Ideen und Bilder, M. 81, 36 ff.: „o, wer „vermöchte da noch auf die Dürftigkeiten des Lebens einen Rückblick „zu werfen", („o, so schließ' ich mein Auge zu vor all' dem Kriege der „Welt" PhS. 202) **); „wer schiede nicht gern und folgte dem Strome, „der uns mit sanfter, unwiderstehlicher Gewalt jenseits hinüberführt?" („Ich löse mich los von allen Landen, segle mit flatternden Wimpeln „auf dem offenen Meere des Gefühls, und steige gern, wo immer der „himmlische Hauch von oben mich heranwehet, ans Land."— PhS. 211). Die Musik gibt „mehr als die Gesetze, als die Vernunft und alle Philosophie", M. 82 („Werden uns Geheimnisse offenbart? Ach nein! . . ." PhS. 203, vgl. 228); auch die Anbetung des eigenen Herzens (PhS. 206) und „mein so glorreich verherrlichtes Herz" (208) findet sich hier: „und unser jauchzendes Herz hört nur den Triumph-

*) Über M. 81, 27—33 s. o. S. 164.

**) Vgl. auch M. 86, 27: „Wenn wir gern unsern Blick vor der dürren Gegenwart verschließen."

Digitized by Google

gesang seiner eigenen Vergötterung" (M. 82, 13). Die letzte Bemerkung führt T. auf Berglingers selbstsüchtiges Aufgehen im musikalischen Genuß und Klage über das „gemeine Leben" (M. 82, 29 ff.): „wenn „die Stimme des gemeinen Lebens in unsre Entzückungen hineinspricht, „wenn wir die kleine Bedürftigkeit wahrnehmen, wenn dann Menschen, „die unsre Wollust nicht teilen, und nicht wissen, daß sie uns in dieser „Stunde beherrscht, auf uns zutreten", (vgl. PhS. 173 ff.) „so über- „meistert uns oft eine plötzliche Ungeduld, ein jäher Zorn durchschneidet „alle Wellen des musikalischen Meeres . . ." Das Bild ist PhS. 229 entnommen: „schlägt die Gedanken wie störende Wellen mächtig von seiner Brust". „Wir sinken in diesen Momenten unter die gemeinsten „Wesen hinab, eben weil wir uns zu erhaben fühlten; oft demütigt uns „nachher die Erinnerung, und viele ergeben sich darum ungern dem „Rausche, weil sie sich vor sich selber schämen." Das ist B's Stimmung PhS. 167 u. 184, und auch B. fühlte sich gedemütigt (187). In der Schilderung der nächsten Gattung von Menschen scheint mir T. nicht Berglinger-Wackenroder im Auge gehabt zu haben, obwohl die Worte „Sie wollen ihr ganzes Leben in einen tönenden, leise fortfließenden Gesang verwandeln" (M. 83, 9 f.) anklingen an PhS. 167: „Dein ganzes Leben muß eine Musik sein", und die Worte „von diesem die giftige Spitze abbrechen" (M. 83, 5 f.) an PhS. 125: „Ihr sanfter Firnis brach der grellen Farbe . . . die scharfe Spitze ab." Eher scheint Tieck an die dritte Art der Kirchenmusik zu denken (PhS. 217 f.), dazu paßt M. 83, 15 ff.: „Dabei aber verlieren sie die wahre Lebenskraft, ihr Herz zerarbeitet „sich in einer ewigen Zerknirschung, sie sind am Ende der großen Ein- „drücke gänzlich unfähig"; vgl. PhS. 218: „Manchmal treten bittere, „herzzerknirschende Akkorde dazwischen, wobei unsere Seele ganz zu- „sammenschrumpft vor Gott"; ferner M. 83, 20: „Der Hymnus, den sie „anstimmten, sinkt in immer langsamere Töne hinunter, und wird ein „schmachtender, furchtsam schwebender Choralgesang"; vgl. PhS. 217: „Diesen gehört jene alte, choralmäßige Kirchenmusik an, . . . deren „langsame, tiefe Töne . dahinschleichen" und 218: „Zuletzt wird der „Gang des Gesanges noch langsamer als zuvor." Wenn dagegen T. weiterhin sagt: „Es ist nicht zu ändern, daß die Welt sich nicht „widersprechen sollte, so wie es auch alle Gefühle in uns thun . . „Groß und edel ist der Mensch, wenn er den Widerspruch in jedem

Digitized by Google

„Augenblick fühlt, und doch durch ihn in keinem Augenblick beleidigt „wird: wenn er gern und willig alles in seinem Busen aufnimmt, . . .“ (M. 83, 19—37), so sind das die Ansichten des Reisebriefes an Bernhardi.

11. Die Töne.

Zur Einleitung dient die Klage der Menschen über die „Alltäglichkeit ihres Lebensberufs“ und der „Hang nach dem Wunderbaren“, „etwas Unerhörtes zu hören, etwas Niegesehenes zu sehen“, wie ihn auch der nackte Heilige hat (PhS. 179). Diese Klage wird zurückgewiesen mit Worten des Predigers Salomo 1, 8, die den Dichter zu den Goethisch (Faust) ansetzenden Versen begeistern:

„So wandelt sie, im ewig gleichen Kreise,
„Die Zeit nach ihrer alten Weise . . .“ u. s. w.

Der „Prediger“ sagt: der Mensch soll sich nicht sorgen um so viel Äußeres; so erklärt T. als Ursache jener Klage, „weil sie es zu sehr außer sich suchten“ (M. 85). Auch auf die Bibel ist T. gewiß durch seinen frommen Freund wieder aufmerksam geworden. Aber: bei W. finden wir Anklänge an die Bibel, die dem naiven Jüngling in Fleisch und Blut übergegangen ist, bei Tieck häufig wörtliche Citate, er hat eine sentimentalische und ästhetische Freude daran. — Anregung zu diesem Stück gaben die „Wunder der Tonkunst.“ „Wie wenigen ist es verliehen, die Wunder zu verstehn und zu fühlen, die sich wirklich . . . ereignen . . .“ (M. 85 f.) *). Zu den Wundern, die nicht außen liegen, gehört die Musik. Auch W. ist sie das größte Wunder; das betont er, wo sich Gelegenheit bietet. T. übertreibt gleich von vornherein: „So gehört . . „Musik . . zu den erstaunenswürdigsten Sachen, ja, ich möchte fast „sagen, sie sei das aller unbegreiflichste, das wunderbar-seltsamste, das „geheimnisvollste Rätsel, das sich in unsichtbaren Kreisen, und doch „mit funkelndem Glanz, allgegenwärtig, und nicht zu sagen wie? um „ums her bewegt“ (M. 85, 19 ff). Und so häuft er nun allerlei Wunder, die W. hie und da verstreut nennt. Nur einige Beispiele: (M. 85, 29 ff.) Musik ist „Seelenton einer Sprache, die die Himmelsgeister reden“ („die man . . . für die Sprache der Engel halten möchte“ PhS. 207) „redet die klingende, beseelte Instrumentenwelt die alte Sprache, die

*) Stilistisch vgl. PhS. 62: „Wenigen muß es gegeben sein, die Seele in deinen Bildern so zu verstehen.“

Digitized by Google

„unser Geist auch ehemals verstand" („weil sie eine Sprache redet, „die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, „wir wissen nicht wo? und wie?" 206); Tieck setzt überbietend hinzu „und künftig sich wieder darin einlernen wird". Weiter spricht er wieder von den Worten als den „gröberen Organen", und auch ihm dient die Musik zur Aufbewahrung der „feineren Gedanken", wie bei W. der Gefühle (M. 86, vgl. PhS. 206). M. 86, 21: die Musik ist zu „schnödem Zeitvertreibe herabgewürdigt" worden, („ist für alle andren Menschen nur . . . angenehmer Zeitvertreib?" (PhS. 186); er staunt, wie sich plötzlich in der Stille unsichtbare Geister erzeugen („wie der „leeren Stille sich auf einmal, aus freier Willkür, ein schöner Zug von „Tönen entwindet", PhS. 201); dann scheint es T., „daß all' ihr Be„ginnen so kindlich und kindisch ist, ihr Streben dem äußern Verstande „fast thöricht"; auch W. nennt Musik „eine kindliche Freude" (202), es ist aber Tieckische Übertreibung, dies „als das Große aller Kunst" hinzustellen, M. 87.*)

Im folgenden Absatz hebt T. die Seltsamkeit hervor, wie die Musik aus Instrumenten entsteht**) und durch bloße „Handgriffe . . . auf so einfache und doch geheime Weise"; W. bewundert dies vielfach, (204 f., 208). Nicht übel bringt T. es in die Frage: „was würde der Taube . . . meinen?" (M. 87, 10 f.). „Und was könnte endlich „der große Kunstmeister antworten, wenn es einem Gefühllosen beifiele, „ihn . zu fragen . . ." (M. 87), ist parallel gedacht zu PhS. 202: „Fragt den Tonmeister, warum . . ." T. antwortet in Versen, die mit Wack. gemein haben, daß sie von der „dunklen Kunst" sprechen, und daß auch W. einmal das Wort „für eingeweihte Sinne" gebraucht (PhS. 227); im Übrigen fassen sie die einfache Wahrheit in ein tiefromantisches Orakelgewand.

Fast unvermittelt geht Tieck (M. 88) über zum Vergleich von Malerei und Tonkunst. Die Töne der Natur, die T. sonst so lieblich klingen, sind ihm hier „unverständlich und rauh" (M. 88, 12). Auch W.

*) Vgl. Sternbald (M. 239, 36 f.): Die Kunst ist „Spiel mit Ernst gemischt und Ernst durch Lieblichkeit gemildert", eine Formel, die recht zwischen Schiller und Fr. Schlegel steht.

**) Vgl. M. 85, 30: „Erz, Holz und Saiten" („gebohrtem Holz auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht." PhS. 204).

Digitized by Google

spricht von den rohen Naturlauten (203), aber er läßt die Musik aus ihnen entstehen durch Enthüllung ihrer Urgesetze. Es ist deutlich, wie T. Wack. umändert und romantisierend verflüchtigt. Daß T. das Farbenklavier abweist, ist natürlich; die Vermischung beider Künste vollzieht sich ihm ja freilich nur im phantasierenden Gefühl. „Die Musiktöne gleichen" ihm „oft einem feinen flüssigen Elemente" und (vgl. PhS. 169) „einem klaren, spiegelhellen Bache." Ja, „die Musik hat „eben daran ihre rechte Freude, daß sie nichts zur wahren Wirklichkeit „gelangen läßt.*) Die Wirkung der Musik schildert T. (M. 89, 22 ff.) entsprechend PhS. 204: Sie entfernt ihn aus der Angst des Irdischen. Als Beispiel wählt Tieck die Freundschaft, die Liebe. Die Getrennten sind sich in Tönen nahe. Nicht Worte allein sind zu grob für Musik, sodaß sie unsere Worte ersetzt, auch Gedanken, wie schon in den Versen „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern" (M. 90) ausgesprochen wird. „Der Mensch ist gewöhnlich so stolz darauf, daß es ihm „vergönnt ist, in Worte ein System zu fassen und auszuspinnen" **), doch das ist nicht sein „höchstes Bestreben". „Sein höchster Triumph ist „das, sich und seine selbstgeschaffenen Gedankenheere immer wieder von „neuem zu besiegen . . . Denn der größere Mensch fühlt es zu gut, „wie auch seine innersten Gedanken immer nur noch ein Organ sind, „wie seine Vernunft und ihre Schlüsse immer noch unabhängig sind von „dem Wesen, das er selbst ist, und dem er in seinem hiesigen Leben nie „ganz nahe kommen wird" (M. 90, 16 ff.) Das ist Goethe in romantischer Übertragung. Echt Tieckisch ist aber die Folgerung, in ihrer Form ein geborenes Schlagwort für einen Schlegel und Novalis: „Ist „es nun nicht gleichgültig, ob er in Instrumententönen oder in so„genannten Gedanken denkt?" (M. 90, 24 f.)

12. Symphonieen.

Zu Grunde liegt das „Wesen der Tonkunst". Voran eine lange Einleitung über verschiedene W'sche Ideen, wobei sich sehr charakteristisch Tiecks dialektischere Art zeigt. Aus W's Zurückweisung der engherzigen

*) „ . . denn mit einem hellen Klange zerspringt dann alles wieder" M. 89, 7—15, vgl. PhS. 236: „zerspringt die . . . lauttönende . . . Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, ins unsichtbare Nichts."

**) Vgl. PhS. 57: „Aber ihr spinnt aus diesem Worte, durch Künste des Ver„standes, ein strenges System."

Digitized by Google

Bevorzugung der Italiener oder der Alten wird ein Programmsatz für die Vermischung der Künste (M. 91): „Ich halte dafür, daß . . . nichts „eine so engherzige Verleugnung der Kunst und Hoheit ist, als wenn man „zu früh scharfe Linien und Grenzen zwischen den Gebieten der Kunst „zieht." Dann Wissen und Glauben. Ausgegangen wird von der Religion; wieder ein Programmsatz: „daß alles Große und Höchstvortreffliche Religion sein müsse" (M. 91). Wie der Mensch das Göttliche „erst „glauben muß, ehe er es verstehen kann", so, folgert Tieck, ist auch „das „gewöhnliche Verstehn, worauf sich die meisten so viel wissen, als etwas „ganz Überflüssiges anzusehn" (M. 91). Das ist an sich noch keine Übertreibung, es geht zurück auf PhS. 229: „so kann auch das Gefühl „nur vom Gefühl erfaßt . . . werden" und W's Polemik gegen den Theoretiker, der nur die Begriffe „als die Grenzen und Hülsen der „Dinge, womit er seine Algebra anstellt, kennt".*) Die Formulierung aber mußte einen Fr. Schlegel (im Athenäum) zu dem Lob der Unverständlichkeit verleiten. Aus W's Empfindung in der Kunst: „statt „aller Antwort . werden . . uns . . Wolkengestalten gezeigt" macht T. das Gesetz: „Es geschieht hier, daß man Gedanken ohne jenen müh„samen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft „des Denkens eins" (M. 92, 17 ff.)

Nach dieser langen gedanklichen Einleitung kommt T. zur Musik; „die dunkelste von allen Künsten" nennt auch W. sie öfter,**) T. überbietet ihn: sie „ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion". Ein hübsches Bild leitet über zu den Symphonien, in deren Pracht „alle einzelnen Empfindungen sich vereinigen" (M. 93), um aber zunächst nur vom Unterschied der Vokal- und Instrumentalmusik zu sprechen, die „noch nicht genug gesondert" erscheint; denn „die Musik, so wie wir sie besitzen, ist . . offenbar die **jüngste von allen Künsten**" (M. 93, 31 f.), wie Wack. sie PhS. 225 nennt. Diese Scheidung finden wir bei W. noch nicht gefordert,***)

*) So ist auch T. dagegen, was man fühlt, „mit den übrigen Dingen zu vergleichen, und es in seine gehörige Klasse zu versetzen." — Ähnlich folgende Parallele: „Überzeugung ist die prosaische Demonstration, Glaube der Genuß, das Verstehn eines erhabenen Kunstwerks: dieses kann nie demonstrirt . . . werden." (M. 92, 28 ff.) „Ein schönes Bild . . . ist . . . gar nicht zu beschreiben" (PhS. 47).

**) PhS. 224, 257.

***) Es scheint Einfluß von Heinses „Hildegard von Hohenthal", die 1795/6 erschien, vorzuliegen.

Digitized by Google

wenn er auch die reine Musik bevorzugt; Tieck stellt sie direkt als höher hin: die Instrumentalmusik soll nicht bloß „die Töne des Schmerzes, der Freude, des Entzückens und aller Leidenschaften", die das menschliche Organ der Sprache und des Tons hervorbringt, das T. auch als Instrument ansieht, „auf den leblosen Instrumenten"*) wiederholen, um „diese Deklamation zu erhöhen und zu verschönern" (M. 94); die Worte hat auch W.: „die menschliche Betrübnis verschönert und ausschmückt", er wendet sie aber ohne Vergleich auf den Tonmeister an. Tieck folgt W. mehr, wo er von der Musik an sich spricht, d. h. der Instrumentalmusik: „sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch „erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln „Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus" (M. 95). Vgl. PhS. 232: „die idealische, engelreine Kunst „weiß in ihrer Unschuld weder den Ursprung, noch das Ziel ihrer „Regungen ... Und dennoch empört sie . alle die wunderbaren, wimmelnden „melnden Heerscharen der Phantasie." Das Symbolische und Tändelnde charakterisiert Tieck. —

„Die vollen Chöre" (vgl. PhS. 216) nennt T. den „Triumph der „Vokalmusik; der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind „die Symphonieen" (M. 95). Auch W. nennt sie „den letzten höchsten Triumph der Instrumente" (234). Von „einzelnen Sonaten" spricht W. nicht, T. nennt sie und „die künstlichen Trios und Quartetts .. gleichsam die Schulübungen zu dieser Vollendung der Kunst"; W. hat wohl auch an diese gedacht, wenn er „die wissenschaftlichen Tiefsinnigkeiten der Musik" und die Gefahren erwähnt, zu denen sie „manch jener speculierenden Geister" verführten (PhS. 225), denn auch davon spricht T. hier: „Der Komponist hat hier ein unendliches Feld, sein Gewalt, seinen Tiefsinn zu zeigen;" (M. 95).

In der Schilderung der Wirkung der Musik (M. 95, 28—35) verarbeitet T. viele Wendungen W's auf seine Weise, auch die Symphonieschilderung (PhS. 235 f.).

Wenn W. die Symphonien „ein ganzes Drama menschlicher Affekten nennt (234), so überbietet T. ihn in einer für einen Shakespearekenner unbegreiflichen Weise: „Diese Symphonien können ein so buntes

*) Vgl. PhS. 208 „auf leblosem Saitenspiel".

Digitized by Google

„mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, „wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann", ein Beweis, wie wenig gründlich Tieck ist, und wie er von seiner augenblicklichen Phantasie gänzlich beherrscht wird.

T. führt den Vergleich aus und hebt hervor, daß die Symphonie kein „Mittel, uns hinzureißen", brauche, „der Zweck" selbst ist in jedem „Momente gegenwärtig" (M. 96); „Und dennoch schwimmen in den Tönen „oft so individuell anschauliche Bilder . ."*), diesen Gegensatz benutzt T., die Vermischung der Sinnesempfindungen wieder anzudeuten, und es folgen ein paar klingende farbige Bilder (M. 96, 9 ff.) Parallel der Symphonieschilderung W's (PhS. 235 f.) schildert Tieck eine Symphonie, die „ein berühmter Tonkünstler" zum Macbeth „gedichtet" habe, wie er statt komponiert sagt. Besonders hat ihn daran entzückt, „wie wunderbar allegorisch dieses „große Tonstück" war, „und doch voll höchst individueller Bilder" (M. 96, 22 ff.) Tieck denkt wieder, wo Wack. empfindet, und spricht über etwas, das W. selbst sprechen läßt. Das Bild der Haide mit den Wolken (vgl. PhS. 166) lag nahe durch die Scenerie im Macbeth. „Entsetzliche Stimmen rufen und drohn „durch die Einsamkeit, und wie Gespenster zittert es durch all die Ver„worrenheit hindurch .... die Gestalten gewinnen bestimmtere Umrisse, „furchtbare Bildungen schreiten bedeutungsvoll über die Haide herüber" (M. 96, 30) steht parallel zu PhS. 235: „wälzen sich in verzerrten Gestalten, fürchterlich, schauerlich"; „der magische Tanz aller Gespenster, aller Larven . ." (M. 96, 39) — PhS. 236: „wahnsinnigen, pantomimischen Tanz . . ."; „Wie eine weinende Wehmut steht es zitternd „in der Ferne" (M. 97, 1). — PhS. 235: die frühe, ferne Unschuld tritt „in schmerzlicher Erinnerung . . . wehmütig hüpfend hervor." — Zum Schluß macht Tieck noch einige feine Bemerkungen zur Ouverture und zum Egmont. Die verallgemeinernde Anwendung ist aber wohl als kühne Augenblicksphantasie anzusehen.

13. Der Traum.

Schon der Rezensent der Phantasien in der Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek (Nr. 68, p. 378) nennt dies Stanzengedicht „eine „bildliche Schilderung von der Forschbegierde und Kunstliebe beider

*) Erinnert an die oben zitierte Stelle PhS. 234 „Und dennoch empört sie . ."

Digitized by Google

„Freunde; denen aber der Wunsch, ungetrennt fortzuleben, nicht gewährt „wurde." Wir haben es wohl in der Tat mit einer Apotheose der Freundschaft Tiecks und Wackenroders, mehr als des Freundes Wackenroder, zu tun. In farben- und tönereicher „Allegorie" zeigt uns T., was er im Bunde mit dem Freunde gewonnen. Wack. wird dabei weniger als der Gebende hingestellt, beide Freunde erleben das Wunder; W. empfängt die erschütterndste Wirkung, wobei sein Schicksal angedeutet wird. (M. 101, 29–36 u. 102, 29 — 103, 4). Einen Ersatz findet Tieck in seinem Shakespearestudium.

Ergebnis.

Entweder spielt Tieck Wackenroders Rolle, in mehr oder weniger treuer Maske*), oder er tritt auf als Wackenroders Apostel, der seine Ideen noch einmal vors Publikum bringt, bekräftigend, verstärkend, — doch auch trivialisierend. In erster Art vorzugsweise erscheint T. im Anteil an den Herzensergießungen, die zeitlich zuerst liegen, weiterhin da, wo er erzählt, zumal von alten Künstlern, in der italienischen Erzählung, in den Stücken über Watteau und über Raphaels Kindergestalten, und überall wo die Theorieen zurücktreten und T. mehr Freiheit hat, sich dem einfältigen Wesen des Freundes anzupassen. In der Vorrede spricht er als Klosterbruder, in der Sehnsucht nach Italien aus W's und eigener Sehnsucht, der Brief ist eine Analogie zu seinem Briefwechsel mit dem Freunde, u. s. w. Tiecks Eigenart, die sich freilich selten ganz verbirgt, tritt geläuterter und liebenswürdiger hervor, weil seine Phantasie nicht so sehr angespannt als gemäßigt war. Weitaus überwiegt die zweite Art. Die gemütstiefe Erscheinung des Freundes wird schnell verdrängt von dem Glanz der Ideen, die er ausgesprochen; dafür ist die Traumallegorie ein Symbol. Schon daß die erste Publikation Herzensergießungen genannt wurde, die zweite Phantasieen, bezeichnet den Gang des W'schen Einflusses. Und die

*) Z. B. wo wir Wendungen finden wie: „und was ich immer nicht nennen kann" (M. 22, 19); „Andre sind, die sich überaus weise dünken" (40, 39).

Digitized by Google

meisten Tieckschen Aufsätze könnte man mit jenen Musikstücken vergleichen, die sich Phantasieen über den und den Meister nennen.

So knüpft Tieck meist an eine Idee Wackenroders an, z. B. den Toleranzgedanken (s. o. S. 162, 167), die Betonung des Unvergänglichen in uns gegenüber den Klagen der thörichten neuen Weisen (S. 166), die Auffassung der Musik als Wunder (S. 170). Diesen Ideen sucht Tieck, wo sie ihn an eigene Beobachtungen erinnern, Geltung zu verschaffen, indem er sie paraphrasierend breiter ans Tageslicht stellt, erläutert und auch, mehr oder weniger bewußt, erweitert und ergänzt. Mit dem Gedanken der Ergänzung tritt er auch an Stoffe heran, die W. im Hintergrund läßt, so Michelangelo und die Farben, die zugleich ein Analagon bilden zu den Tönen; in Watteau und z. T. auch in Raphaels Kinderfiguren bringt er neue Stoffe.

Im Laufe der Entwickelung des Hauptgedankens zieht Tieck die verschiedensten Ideen W's herzu, die ihm mehr eine leichte Kombination als ihre tiefere Zugehörigkeit zuführt, sodaß auch sie eine andere Färbung als bei W., Übertreibung, Erweiterung, manchmal gänzliche Umgestaltung erfahren. Das Überwiegen der Phantasie über die Herzensempfindung ruft Widersprüche hervor. W's Wortscheu betont T. übertrieben (S. 159, 168); gleichwohl kann keiner wortreicher sein als T., und nicht etwa aus Unbeholfenheit. Daher der oft unnatürliche Überschwang der Begeisterung (S. 154).

Eine überstarke Tätigkeit der Phantasie führt zur Spekulation im Denken, und derselbe Tieck, der mit W. die Theoretiker und Systematiker zurückweist, macht den Anfang damit, W's Ideen in Formeln zu bringen (S. 145, 159, 173) und sie dadurch der romantischen Doktrin zuzuführen. W's Abneigung gegen die Kritik fanden wir nur wenig outriert in der Vorrede, bei Michelangelo nur äußerlich nachgesprochen; T. neigt von Natur zur Kritik. Die Theoretiker dagegen greift T. schärfer als W. an. Er vollendet die romantische Erkenntnis und leitet über zu Schlegels Lob der Unverständlichkeit (S. 174), er spricht den romantischen Satz von der Einheit von Gefühl, Denken und Phantasie aus, den Wackenroders Wesen darstellt. Den Toleranzgedanken dehnt er in der Formulierung weiter aus und bereitet in Verbindung mit der Übertreibung des kindlichen Charakters der Kunst (S. 171) das Schlegelsche Spielerische und Skrupellose in der Kunst vor (S. 163), das

Digitized by Google

W. nur streifte. Andererseits warnt er vor einer falschen Toleranz, die in Urteilslosigkeit ausartet (S. 162 f.) Die Verwandschaft der Künste die W. hie und da betonte, führt T. zur völligen Auflösung der Grenzen fort*) in der Vermischung der Wirkungen von Ton und Farbe und, wenn auch weniger verworren, bildender Kunst und Dichtkunst (S. 164 f.). Die Musik treibt bei ihm die Sublimierung der Kunst, die sie bei W. erzeugte, auf die Spitze. T. weist ihr übertreibend eine noch mystischere Sonderstellung unter den Künsten an, besonders durch die noch schärfere Scheidung von Vokal- und Instrumentalmusik. Hand in Hand damit geht die steigende Gewohnheit, die Dinge der Welt wunderbar zu finden, in Natur und Kunst Symbol und Allegorie zu sehen (S. 159). Hierzu wurde Tieck vor allem durch W's religiöse Welt- und Kunstanschauung geführt, mit der er nun auch alles zu durchtränken suchte. Dieser Auswuchs der Religiosität, der mit Tieck erst in die Romantik eindringt, zeigt schon, wie stark die Phantasie an ihr beteiligt ist, wie die ganze Religiosität meist in Rhetorik aufgeht**); das ist um so mehr zu bedauern, da an wenigen Stellen sich doch Spuren tieferen Einflusses W's finden, was bei Tiecks weicher Gemütsart und edler Charakteranlage natürlich ist. — Das Katholisieren ist auch bei T. nicht konfessionell bedingt, im Gegenteil konnten wir konstatieren, daß ein bloß künstlerisches Interesse vorwaltet***) und selbst das religiöse Gefühl dabei bloße Maske war (S. 158). Mit Kunst und Religion vereint T. die individuelle Liebe. Die Spekulation verleitet ihn dabei wieder zu einer Schlegelschen Extravaganz (S. 153).

Übertreibung und Sublimierung macht sich ganz ebenso merkbar in den einzelnen **Stilerscheinungen.** Die Satzanfänge erinnern oft an Wack., aber im Laufe des Satzes gaukelt die Phantasie, daß die einheitliche Wirkung gestört wird; nicht Sätze, sondern Worte, ja Klänge sind es, die uns umtönen. Und wie mit dem Satz, so geht es mit der

*) Wobei seine Toleranz mitwirkt (s. o. S. 173).

**) z. B. „denn es ist zum Lächeln, zum Beweinen wehmütig, und zur Anbetung erhaben, — daß unser Herz sich aus seiner irdischen Sphäre hebt" u. s. w. (M. 87). Vgl. auch S. 159 oben.

***) Ebenso im Sternbald (M. 180, 20 f.), wo übertriebene Vermischung von Kunstbegeisterung und Religiosität vorliegt, vgl. M. 161: „Andacht .. der höchste und reinste „Kunstgenuß", eine Identifizierung eines W'schen Vergleichs.

Digitized by Google

Komposition des ganzen Stückes. Wir vermissen mehr oder weniger überall die Geschlossenheit der Aufsätze W's. Dem Thema voran geht eine übermäßig lange Einleitung, soweit sie überhaupt als Einleitung gedacht ist: meist eine Menge von Phantasien, gruppiert um eine Hauptidee, zu der sie hinführen und die sie abschließen, deren Zahl aber beliebig vermehrt oder verringert werden könnte.*) Der Schluß zeigt dies besonders, er ist oft künstlich (z. B. S. 159); keine stille Herzensergießung, sondern der Teil eines ästhetischen Gespräches**) ist meist der Tieckische Aufsatz. So ist T's dialektische Art auch im Stil oft merkbar, z. B.: „Unsere Freuden sind nur größere Schmerzen, denn sie vergehn wie jede Trauer" (M. 80), ferner M. 84, 15. Das Hauptkennzeichen des neuen T'schen Stils ist der Wortschatz. Den ganzen Apparat romantischer und religiöser Worte übernimmt T. und vergrößert ihn beträchtlich. Häufung ist hier typisch. Dazu die Stellung der Worte. Beides zeigt sich in der Zusammensetzung der Adjektiva und Substantiva. Die schmückenden Beiwörter sind zahlreich und phantastisch gewählt und nicht immer in so innigem Zusammenhange mit dem Substantiv wie bei W.; hier ist statt Intensität verflüchtigende Verallgemeinerung. In neugebildeten Zusammensetzungen zeigt T. romantische Kühnheit und Sublimierung: Funkelschein M. 44, 30, Gesangesheftigkeit 43, 20, Wonneklingen 18, 31, Liebesgegenwart 101, 20, Ungefühl 41, 19, Unurteile 93, 8, Anglanz 82, 9, himmelsüß 37, 7, neugewaltig 101, 25.***) Das Suffix -lich ist ganz romantisch geworden, wie „wundersamlich" 100, 29 zeigt, wo es noch zu dem -sam tritt. Der Vermischung der Künste entspricht die starke Zunahme der musikalischen Sprache. Die Einfachheit, Lieblichkeit und Plastik der Bildersprache, die erst unter W's Einfluß sich bei Tiecks reicher Begabung in erfreulicher Weise geltend macht†), wird, je weiter wir uns von den ersten Beiträgen ent-

*) Dem entspricht auch, daß T. sich oft wiederholt, in einem Stück sagt er dreimal dasselbe, z. B. daß Worte die Musik nicht ausdrücken können, in dem Stück über „die Töne" (M. 84 ff.), noch öfter finden sich aber Variationen desselben Gedankens.

**) In dem Tieck später (vgl. den Phantasus und manche Novellen) eine weiterwirkende Virtuosität erlangt.

***) Vgl. auch Minors Verzeichnis am Schlusse seiner Ausgabe.

†) Z. B. M. 24, 19—28: „Wenn der Abendwind durch die Harfensaiten geht, „ . . . so fliegt dein Geist im kühlen Gehölz am murmelnden Bache oft meiner Seele vorüber . ."

Digitized by Google

fernen, um so mehr beeinträchtigt durch zu große Fülle und dadurch wieder verwischt. In der Erfindung der Bilder ist T. verhältnismäßig wenig abhängig, meist beschränkt er sich darauf, nur hie und da kleine Teile zu entlehnen zur Ausschmückung seiner Bilder. Rein T'scher Stil ist es, die Prosa, oft unvermittelt, durch Verse zu unterbrechen (M. 86);*) bei W. fanden wir nur eingestreute Lieder, als solche auch bezeichnet.

Der sprachliche Einfluß Wackenroders auf Tieck ist im ganzen recht äußerlich: viele Einzelteile ohne das geistige Band; daran erkennen wir immer schnell den echten Tieck. Wie sich die Phantasien T's lösen von W's Ideen, in gleichem Tempo entfernt sich seine Sprache von der W's, nur unserm Auge schneller kenntlich.

Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. Herausgegeben von **Ludwig Tieck.**

Daß dieser Roman, der 1798 bei Unger in Berlin erschien, Tieck zum alleinigen Verfasser hat, ist nach T's eigenem Zeugnis nicht zu bezweifeln (M. 407). Daß T. viel Wackenroderisches, auch Wörtliches, hineinverarbeitet hat, möglicherweise auch Ungedrucktes, ändert daran nichts: der Nachweis, daß W. ganze Stellen ausgearbeitet hätte, ist nirgends gelungen.

Ich bringe zunächst die **Parallelstellen** zwischen T's Sternbald und W's Aufsätzen.

Tieck (M.)	Wackenroder (PhS.)
Teil I.	
„daß die Köpfe so natürlich vor den „Augen ständen, daß man beinahe glauben „könnte, lebendige Menschen vor sich zu „sehn." 126	„Eure Köpfe . . . . haben ein gar zu „natürliches Ansehen, und es ist . . . „als wenn man sie schon lebendig ge„sehen hätte." 25
„Tag und Nacht wollt' ich arbeiten und „mich keinen Schweiß verdrießen lassen, „wenn ich etwas zustande brächte" 127	„Ihr arbeitet wohl Tag und Nacht, um „so herrliche Sachen zuwege zu bringen." 26
„sein inwendiger Genius schlägt oft vor „Sehnsucht mit den Flügeln, um sich „frei zu machen." 29	„Der . . . verzauberte Genius . . . so „herrlich seine Flügel schlagen würde." 227

*) Vgl. auch S. 153.

Digitized by Google

„Dann müssen wir der Kriege und „Schlachten, der Zänkereien und Ver„leumdungen auf einige Zeit vergessen, „alles hinter uns lassen und die Augen „davor zudrücken, daß es in dieser Welt „so kunterbunt hergeht . . .“ 132

„Wenn andre über selbsterfundene Grillen „zanken . . . . . o so schließ ich mein „Auge zu vor all dem Kriege der Welt.“ 202

„ . . ., daß das Auge lernte, das Herz „aber nichts dabei empfand, als worauf „es doch vorzüglich müßte abgesehen „sein.“ 133

„Sie sind nicht darum da, daß das „Auge sie sehe; sondern darum, daß „man mit entgegenkommendem Herzen in „sie hineingehe, und in ihnen lebe und „athme“. 94

„Es ist um unser Leben eine dürftige „Sache, so wenig Glanz und so viele „Schatten, so viele Erdfarben, die durch„aus keinen Firnis vertragen wollen.“ 151

„Ihr sanfter Firnis brach der grellen „Farbe wilder Ausgelassenheit die scharfe „Spitze ab, — aber er warf auch über „die trockene, schwarze Erdfarbe des Un„glücks einen glänzenden Schimmer.“ 125

„So gleicht unser Lebenslauf einem „Spiele, in dem wir unaufhörlich ver„lieren, wo wir halbverrückt stets etwas „Neues einsetzen, das uns kostbar ist „und niemals keinen Gewinn dafür aus„tauschen.“ 157

„Daß das ganze Leben des Menschen „ . . . nichts ist als so ein unauf„hörliches, seltsames Brettspiel solcher „weißen und schwarzen Felder, wobei „am Ende keiner gewinnt als der leidige „Tod — das könnte einem in manchen „Stunden den Kopf verrücken.“ 222

„Wie gern wandelt mein Geist

„Wie gerne durchwanderte ich . . .“ 60
„Aber jetzt wandelt mein trauernder „Geist . . .“ 61

„in jener guten alten Zeit

„jener Zeit, die eine so derbe . . . „Sprache führte . . “ 60

„jene preiswürdigen Männer der alten „Zeit . .“ 63

„und besucht ihre Künstler und Helden, „die jetzt zum Teil vergessen sind.

dieselbe Klage:
„Aber ach! wer kennt und wer nennt „unter uns noch diese Namen . . . u.s.w.“ 31

„Wie gern höre und lese ich von euch, „ihr Meister, die ihr damals die nieder„ländische Kunst berühmt machtet, Lukas „von Leyden . . . und die übrigen,

analog zu:
„da Meister Hans Sachs . . . und so „viel andre hochgelobte Ehrenmänner „noch lebten.“ 60

Digitized by Google

„mit welcher Freude habe ich immer „Eure Werke betrachtet,	„Mit welcher kindlichen Liebe betrachtete „ich . ." 60*) „Es ist mir eine große Herzensfreude, „wenn ich diese treuen Arbeiter . . . „mit gesammelten Gedanken betrachte." 129
„vor denen die meisten vorübergehn!" 172**)	„vor welchem die unverständigen Söhne „unseres Zeitalters . . . vorübergehn." 41
„dann dehnt der Geist seine großen „Flügel auseinander." 177	„als wenn auf einmal seiner Seele große „Flügel ausgespannt . ." (Vergl.) 166
„Wir sind einmal keine Italiener, und „ein Italiener wird nimmermehr deutsch „empfinden." 182	„Er würde nicht er selber geblieben „seyn; sein Blut war kein italienisches „Blut." 69
„die meisten betrachten die Kunst nur „als ein Spielwerk." 184	„Wehe . . . über unser Zeitalter, daß „es die Kunst so bloß als ein leicht- „sinniges Spielwerk der Sinne übt." 64
„denn manche zierliche Maler sind mir „so vorgekommen, daß sie nicht sowohl „verschiedentliche Bilder malen, als viel- „mehr nur die Gegenstände brauchen, „um immer wieder ihre Verschränkungen „und Niedlichkeiten zu zeigen;	„Verkürzungen der Glieder, womit andre „Meister . . . . die Vollkommenheit ihrer „Kunst zu zeigen pflegen" 25 und „aber die Menschen scheinen öfters bloß „um der Farben und um des Lichtes „willen . . . im Bilde zu stehn." 64
„aber sie haben nicht die spielende An- „mut, die manche der heutigen Welt „über alles schätzen." 186	„Weil sie nicht mit der gleißenden „äußeren Schönheit, welche die heutige „Welt für das Einzige und Höchste in „der Kunst hält, ausgestattet sind." 65
„Ich rücke also die biblische oder heid- „nische Geschichte manchmal meinen Zu- „schauern dadurch recht dicht vor die „Augen, daß ich die Figuren in den „Gewändern auftreten lasse, in denen „sie sich selber wahrnehmen." 196	„und wie es doch billig und natürlich „ist, daß die Schöpfungskraft des Men- „schen alles Fremde und Entfernte, und „also auch selbst die himmlischen Wesen, „sich liebend nahe bringt, und in die wohl- „bekannten und geliebten Formen *seiner* „Welt und *seines* Gesichtskreises hüllt." 67

*) Dazu auch M. 172, 10.

**) „Die alten Bücher" und „geliebten Bildnisse" erwähnt Wack. PhS. 13. — Zu M. 174, 11—14 vgl. die öfter paraphrasierte Stelle PhS. 76.

Digitized by Google

„man hört die unmelodischen Wagen „rasseln.“ 232

„die wie auf rasselndem Wagen durchs „Leben dahinfahren.“ 203

„du hast vielleicht schon . . . ein schwei- „zerisches Alphorn gehört. Man sagt, „daß bei einem gewissen Liede jeder „Schweizer in der Fremde eine unnenn- „bare Sehnsucht nach seiner Heimat em- „pfinde;“ 233

„Ich möchte mich zu dem simplen „Schweizerhirten ins Gebirge hin- „flüchten, und seine Alpenlieder, wo- „nach er überall das Heimweh bekömmt, „mit ihm spielen.“ 158

„Er suchte sie zu erheitern, er ließ oft, „wenn er malte, auf einem Instrumente „lustige Lieder spielen, aber es hatte „gewöhnlich die verkehrte Wirkung.“ 237

„So oft nun die edle Frau ihm zum „Mahlen saß, rief er allemal einige „Personen herzu, die sie durch eine „angenehme und muntere Musik auf „Instrumenten, mit der menschlichen „Stimme begleitet, aufheitern mußten.“ 42

„Jeder Maler erlernt von seinem Meister „eine gewisse Fertigkeit, einige Handgriffe, „die er immer wieder anbringt, . .“

„Daß es nicht damit gethan sei, . . . „nur ihre Hand in gelenkiger Führung „des Pinsels zu üben . .“ 30

„bis sie nach und nach ihre Figuren „zusammengebettelt haben“ 238

„und das Erbettelte von ihren mannig- „fachen großen Gaben.“ 68

„Sie dienen höchstens der Sinnlichkeit, „und trachten vielleicht, elende Begierden „zu erwecken“ 239

„alle Künste als Dienerinnen ausge- „lassener Begierden.“ 170

Teil II.

„Wie ein melodischer Gesang, wie an- „geschlagene Harfensaiten sind diese Blü- „ten, diese Blätter herausgequollen. 259 (Bildentlehnung, aber umkehrend.)

„Die muntersten Frühlingstöne . . so „frisch wie das junge Laub, das sich aus „den Zweigen der Bäume hervordrängt.“ 219

und „greift in die Harfe, schlägt . . „Wunderzeichen an, und die Saiten er- „klingen“. 231

„Rafaels Sarg stand in der Malerstube, „und sein letztes vollendetes Gemälde „daneben, seine eigene Verklärung. Der „Finger ruhte nun auf immer, der diese „Bilder in Leben und Bewegung ge- „zaubert hat; die bunte freundliche Welt, „die aus ihm hervorgegangen war, stand „nun neben der blassen Leiche.“ 267

„Der Leichnam lag in seinem Arbeits- „zimmer, und ein köstliches Leichengedicht, „das göttliche Gemählde von der Trans- „figuration, stand neben dem Sarg auf „der Staffelei . . und der Meister, von „dem es erdacht und ausgeführt war, „kalt und bleich daneben.“ 108

Digitized by Google

„Was können wir denn den großen Kunst- „geistern zum Dank anders widmen, als „unser volles, entzücktes Herz, unsere an- „dächtige Verehrung?“ 267	„Wir können die herrlichen Werke ihrer „Geweiheten nur bewundern und ver- „ehren und . . unser ganzes Gemüth „vor ihnen aufthun . .“ 96
„daß die Kunst einen ruhigen Geist er- „fordere.“ 268	„der ächte Genuß erfordert eine . . . „ruhige Fassung des Gemüths.“ 95 (vom Kunstgenuß, vgl. auch 90.)
„Das Straßburger Münster ist gleich- „sam ein Bild der Unendlichkeit“	W. spricht von der „stummen Un- endlichkeit“ der Peterskirche. 139
„da steht er in voller Herrlichkeit, ist „fertig, ist da.“	„doch du prangst in deinem Daseyn.“ 142
„Es ist der Geist des Menschen selbst, „seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren „Einheit verbunden, sein kühnes Riesen- „streben nach dem Himmel, seine ko- „lossale Dauer und Unbegreiflichkeit: „den Geist Erwins selbst sah ich in „einer furchtbar sinnlichen Anschauung „vor mir stehen.“	„ein mächtiggroßes sinnliches Bild der „schönen Regelmäßigkeit, der Festigkeit „und Zweckmäßigkeit, dieser Angel- „tugenden, und allgemeinen Ur- und „Musterbilder in der menschlichen Seele.“ (nur analog.) 143
„Es ist zum Entsetzen, daß der Mensch „aus den Felsen und Abgründen sich „einzeln die Steine hervorholt.“ 270 „der geheimnisvolle unsichtbare Strom.“ 273	„In nackten Steinbrüchen ist euer Vater- „land . . . . der trotzigen rohen Natur „ihre Marmorfelsen abgerungen.“ 139 „mit dem geheimnisvollen Strome in „den Tiefen des menschlichen Gemüthes.“ 231
„Ich höre, ich vernehme, wie der ewige „Weltgeist mit meisterndem Finger die „furchtbare Harfe mit allen ihren „Klängen greift.“	„Sie greift beherzt in die geheimnis- „volle Harfe, und schlägt in der dunkeln „Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen „in bestimmter Folge an.“
„Die höchste Kunst kann sich nur selbst „erklären, sie ist ein Gesang, deren „Inhalt nur sie selbst zu sein vermag.“ 294	„die Sprache zählt und nennt und be- „schreibt seine Verwandlungen im frem- „den Stoff; — die Tonkunst strömt „ihn uns selber vor.“ 231
„man spricht von dieser Begeisterung „so oft, als von einem natürlichen „Dinge, aber sie ist durchaus uner- „klärlich. 299*)	„Sie reden von der Künstlerbegeisterung, „als von einem Dinge, das sie vor „Augen hätten . . . sie wissen nicht, was „sie damit aussprechen.“ 5

*) Die Verse, die „das Kind“ spricht (333) sind offenbar Anlehnung an die „Gemählbeschilderungen.“

Digitized by Google

„er hat das große Geheimnis erfunden, „alles in Gold zu verwandeln." 391*)	„aus allen Dingen ..... Gold zu „ziehen wußte." 37
„Wie sehr wünschen aber auch alle „Kunstfreunde, daß er" (Dürer) „sich „möchte hierher bemüht haben, um erst „einzusehn, wie viel er ist, und dann „zu lernen, was er mit seinem großen „Talente ausrichten könne. So aber, „wie er ist, ist er merkwürdig genug, „doch ohne Bedeutung für die Kunst, „der Italiener mit weit geringerem „Talente wird doch immer den Sieg „über ihn davon tragen." 398	„Hätte Albrecht Dürer nur in Rom „eine zeitlang gehauset, und die ächte „Schönheit und das Idealische vom „Raphael abgelernt, so wäre er ein „großer Mahler geworden; man muß „ihn bedauern, und sich nur wundern, „wie er es in seiner Lage noch so weit „gebracht hat." 69
„Wenn Ihr weiter kommt, werdet Ihr „statt der Künstler die Kunst verehren „und einsehn, wie viel noch einem jeden „gebricht." 401	„Wahrhaftig, die Kunst ist es, was „man verehren muß, nicht den Künstler." 185

Im ersten Teil bilden die Parallelen zu Wackenroder das Rückgrat, im zweiten zufällige Nebenäste. Dementsprechend unterscheidet sich auch der Ideeninhalt beider Teile: im ersten ist Franz Sternbald der Klosterbruder, im zweiten herrscht überhaupt keine Einheit, es sind resultatlose Gespräche über die Kunst (Haym), in denen der Einfluß Heinses an die erste Stelle rückt.

Die einzelnen Ideen im Sternbald.

Gegen die Kritiker richtet sich Tieck M. 210, 9—12. Es erinnert an Berglinger (PhS. 182), wenn es Sternbald oft „demütigte, wenn „sie Lob und Tadel mit so scheinbarer Gerechtigkeit austeilten, daß „von ihrer Liebe fast gar nichts übrig blieb." Den Weltweisen hält T. echt romantisch die „unschuldige(n) kindische(n) Kunst" entgegen (M. 240, auch s. o. S. 160 Anm.*). Im Anschluß daran weist T. den Utilitarismus zurück. Auch W. hat das Gefühl, es gibt etwas

*) Wenn Tieck von Piero di Cosimo (M. 393) sagt: „der immer von so vielen „recht trübseligen Gedanken beunruhigt wurde, der sich vor dem Tode über alle Maßen „fürchtete, der sich unter sonderbaren Phantomen abängstigte, ... tolle, schwermütige „Maskeraden erfand", so gibt er W's Bericht wieder, ohne sich aber wörtlich anzulehnen; er setzt hinzu, was W. verschweigt: „und sich doch wieder an recht reizenden „ja ich möchte beinahe sagen, leichtfertigen Phantasieen ergötzte."

Digitized by Google

Höheres „als arbeiten und Gutes thun" (PhS. 163). Aber wie anders setzt er sich mit dieser Frage auseinander! Er findet eine tiefere Lösung (s. o. S. 114 f.) In übermäßiger Breite (M. 239, 38 bis 240, 21) richtet sich Tieck gegen die platte Aufklärung; sie will er in ihrer Blöße zeigen. Wack. zieht aus diesem Gegensatz das Problem heraus, das für ihn selbst darin steckt, und erhebt sich so über den Alltagsstreit. Darin ist er der echte Dichter. Noch öfter spricht T. den Gedanken aus, die Kunst habe mit dem Nutzen nichts zu thun: M. 148 „Ich denke an meinen „Erwerb niemals, wenn ich an die Kunst denke, ja, ich kann mich selber „hassen, wenn ich zuweilen darauf verfalle;" 126 „er hatte noch nie „darüber nachgedacht, ob seine Beschäftigung den Menschen nützlich wäre, „sondern sich nur seinem Triebe überlassen." Sternbald lobt das an sich, W. zweifelt. Auch Sternbald hat freilich diese Berglingerstimmung in analogen Fällen. Wie B. seinem kranken Vater gern anders als nur durch Geld helfen möchte, so auch Sternbald seinem Vater (M. 144, 10—18). Natürlich mischt sich Lovellstimmung hinein, und so erhält Sternbald auch die Schwäche Lovells. Berglinger geht an dem Problem, das er innerlich noch löst, zu Grunde; Sternbald setzt sich mit einer Sentenz darüber hinweg, das Problem wird Nebensache.

Den Toleranzgedanken spricht T. ganz in W's Sinne aus, M. 266, 2—6. Im Anfang des Romans verteilt Tieck die zwei Seiten der Toleranz auf Lukas und Dürer. Lukas hält es für unnütz, daß Sternbald nach Italien gehe: „man mag sagen, was man will, so hat doch jedes Land seine eigene Kunst, und es ist gut, daß es sie hat." (M. 182, vgl. PhS. 61.) Dürer dagegen wünscht es sehr: „Aus wem „ein guter Maler werden soll, der wird es gewiß, er mag in Deutsch„land bleiben oder nicht. Aber ich glaube, daß es Kunstgeister gibt, „denen der Anblick des Mannigfaltigen ungemein zu statten kömmt, in „denen immer neue Bildungen entstehn, wenn sie das Neue sehn, die „eben dadurch vielleicht ganz andre Wege auffinden, die wir noch nicht „betreten haben . . . . Wenn Franz auch eine Zeitlang in Verwirrung „lebt, und durch sein Lernen in der eigentlichen Arbeit gestört wird, „und ich glaube wohl, daß sein sanftes Gemüt dem ausgesetzt ist; so „wird er doch gewiß dergleichen überleben, und nachher aus diesem „Zeitpunkte einen desto größeren Nutzen ziehn." (M. 199 f.) Dies geht schon etwas über W's bloße Toleranz hinaus durch den Entwickelungs-

Digitized by Google

gedanken, der bei W. nur unbewußt und implicite sich findet. In den Worten Dürers scheint mir der Plan des Romans zu liegen. Nach dem Vorbild des Wilhelm Meister soll er ein Bildungsroman sein. Aber gewiß nicht in dem Sinne wie Wilhelm Meister. Tieck denkt sich ursprünglich den Sternbald nicht als Dilettanten, sondern als Kunstjünger, und will im Roman Wackenroders Kunstideal ausgebaut darstellen. Und das lag nahe; stand doch W. noch im Werden seiner Kunstanschauung, also zwischen Gegensätzen, und gab es doch für Tieck keine bessere Gelegenheit, auch seine verworrenen Ideen an der Schilderung solchen Werdens zu ordnen. Daher sehen wir Berglinger-Wackenroder und Lovell-Tieck zusammengeschweißt als Helden des Romans die Wanderung antreten mit dem unbestimmten Ideal im Herzen, das sich gründet auf Dürer und kindlich-religiöse Begeisterung. Der Klosterbruder hatte von demselben Ideal aus seine Ideen über Kunst vorgetragen, Sternbald muß als Empfangender hingestellt werden, der an dem verschiedenartigen Empfangenen seine Ideen klärt und festigt. Wie Nürnberg und seine alte deutsche Kunst der Ausgangspunkt für die Kunstbegeisterung der Freunde im Leben ist, so für Franz Sternbald der Ausgangspunkt der Wanderung. An Dürers Grabe sollte der Roman seinen Beschluß finden, wie die Nachrede von 1843 besagt; ein Zeichen auch für den inneren Plan des Romans.

Dürer ist nicht derjenige, welcher die deutsche Kunst vor allem preist, sondern der seinen Schüler nach Italien hinweist, das heißt, die Kunst ist mehr als deutsch oder italienisch, und Sternbald soll am Schlusse die eine freie Kunst sich erworben haben, die tolerant in W's Sinne, aber nichtsdestoweniger oder gerade deshalb auch patriotisch ist. Sehr geschickt legt Tieck daher den Hinweis auf die deutsche Kunst Lukas von Leyden in den Mund (M. 183): „Auch unsere besten Meister ‚in den Niederlanden haben Italien nicht gesehen, sondern einheimische ‚Natur und Kunst hat sie großgezogen: manche mittelmäßige, die dort ‚gewesen sind, haben eine fremde Manier nachahmen wollen, die ihnen ‚nimmermehr gelingt, und als etwas Erzwungenes herauskömmt, das ‚ihnen nicht steht, und sich in unsrer Gegend nicht ausnimmt." Das ist auch W's Idee. Es heißt dann weiter: „ . . wir sind gewiß nicht ‚für die Antiken, wir verstehen sie auch nicht mehr, unser Fach ist die ‚wahre nordische Natur; je mehr wir diese erreichen, je wahrer und

Digitized by Google

„lieblicher wir dieſe ausdrücken, je mehr ſind wir Künſtler.“ Das iſt nun ein gar zu verführeriſcher Satz für die ſpäter von Goethe abgewieſene romantiſche patriotiſche Kunſt. Schlimm wird dies dadurch, daß T. den Plan nicht einhält und ſo die einzelnen Kunſtideen ihre vereinzelte Bedeutung erhalten. Es iſt nur eine äußere und wenig motivierte Wiederaufnahme des Planes, wenn es am Schluſſe heißt (M. 404): „Eine neue Liebe zur Kunſt erwachte in ihm, ſein Jugendleben in Nürn„berg, ſein Freund Sebaſtian traten mit friſcher Lieblichkeit vor ſeine „Seele.“ Im zweiten Teile des Romans ſehen wir durchaus keine Klärung des Helden, ſondern das zielloſeſte Durcheinander, das ſich ausſpricht, als ob der Roman wirklich mit einem Beweis des Dilettantismus des Helden ſchließen ſollte, was doch unter anderm auch die eben zitierte Stelle ausſchließt. Tieck legt dem Caſtellani Ideen in den Mund, die zum größten Teil W. wie T. eigen ſind; ſo nennt er ihn einen, „der ſich ungern in Vergleichungen einließ“ und läßt ihn ſagen „wenn Ihr weiter kommt, werdet Ihr ſtatt der Künſtler die Kunſt ver„ehren“. Ihn aber weiſt Sternbald ab und Tieck geſteht: „Er ſah jetz „mehr als jemals ein, wie weit er in der Kunſt zurück ſei, ja, wie wenig „die Künſtler ſelbſt von ihrer Beſchäftigung Rechenſchaft geben könnten“ (M. 401). So haben wir auch M. 372, 23 — 373, 4 durchaus nichts, das T. verwerfen will, obgleich Sternbald ſehr „betrübt“ darüber iſt. Zu einem Bilde der Genovefa, auf dem „Denkſprüche . . aus dem Mund der Heiligen, ihres Sohnes und der Tiere“ gingen, ſagt die Äbtiſſin, „eine geiſtliche bewegliche Hiſtorie muß durchaus nicht auf eine gan„weltliche Art ausgedrückt werden . .; wenn ich mich einmal davon „überzeugen kann, daß ich hier in der Kirche dieſe Wildniß mit Tieren „und Felſen antreffe, ſo iſt es mir ein kleines, auch anzunehmen, „daß „dieſe Tiere ſprechen“. Tieck will hiermit dem Leſer das „Altfränkiſche“ näher bringen, in Übereinſtimmung mit W., und tut es auch. Bei einer früheren Gemäldeſchilderung heißt es ähnlich: „dieſes Bild mit ſeinen „treuherzigen Reimen, die vielen Perſonen aus dem Munde gehn, ha„immer in mir das Bild des großen menſchlichen Lebens hervorgebracht . .“ (M. 320).*) Um ſo näher aber liegt die Verſuchung, die Idee herauszunehmen, als Apologie für die einſeitige Bevorzugung der alten Kunſt und Nichtachtung aller Technik, die W. wie T. fern lag.

*) Vgl. ferner M. 159, 21—32.

Digitized by Google

W. hat die Technik als etwas Sekundäres hingestellt. Bei Tieck finden wir einerseits eine Ergänzung: Betonung der Technik, andererseits eine Überbietung: Mystifizierung technikverletzender Kunst. Die Farbe hob Tieck schon in den Phantasien hervor, hier z. B. p. 146, 10—14. M. 20 hat Dürer an Sternbalds Bild auszusetzen: „Nur war der „Hirt, der der untergegangenen Sonne nachsieht, falsch gezeichnet, er ist „zu klein gegen die Figuren, die hinter ihm sind." Wichtiger sind folgende Worte des Lukas (M. 182, 14–20): „Euer Zagen, Eure zu große „Verehrung des Gegenstandes ist, will mich dünken, etwas Un„künstlerisches" u. s. w.; und M. 195: „Wo wir also in irgend einem „Künstlerwerk Unnatürlichkeiten . . wahrzunehmen glauben . ., so müßte „das immer nur daher rühren, daß die Sachen auf eine ungehörige und „unvernünftige Art zusammengesetzt wären . ."*) Lukas' letzte Worte werden aber in einer Weise angewandt, die seiner eigenen vorhergehenden Mahnung widerspricht. Bei der Schilderung des Dürerschen Hubertus heißt es (M. 186:) „Nun beobachtet einmal die Art wie der „Ritter niederknieet; es ist die wahrste, frömmste und rührendste, mancher „hätte hier wohl seine Zierlichkeit gezeigt, wie er Beine und Arme ver„schiedentlich zu stellen wüßte, so daß er durch Annehmlichkeit der Figur „sich gleichsam vor jedem entschuldigt hätte, daß er ein so närrisches „Bild zu seinem Gegenstande gemacht. Denn manche zierliche Maler „sind mir so vorgekommen, daß sie nicht sowohl verschiedentliche Bilder „malen, als vielmehr nur die Gegenstände brauchen, um immer wieder „ihre Verschränkungen und Niedlichkeiten zu zeigen; diese putzen sich „mit der edlen Malerkunst, statt daß sie ihr freies Spiel, und eine „eigne Bahn gönnen sollten. So ist es nicht mit diesem Hubertus be„schaffen. Seine zusammengelegten Beine, auf denen er so ganz na„türlich hinknieet, seine gleichförmigen aufgehobenen Hände sind das „Wahrste, was man sehen kann; aber sie haben nicht die spielende An„mut, die manche der heutigen Welt über alles schätzen." Das ist eine

*) Dazu heißt es ein paar Zeilen danach: „In den letzten Worten des Lukas „schien ihm der Schlüssel, die Auflösung zu allen seinen Zweifeln zu liegen, nur konnte „er den Gedanken nicht ordentlich fassen; er hatte von seinem Lehrmeister noch nie „eine ähnliche Äußerung über die Kunst gehört, sie auch in keinem seiner Bücher an„getroffen; es schien ihm sogar, als wenn Dürer auf diesen Gedanken nicht so viel „gebe als er wert sei, daß er die Folgen nicht so bemerke, die alle in ihm lägen." (M. 195). Auch diese Worte scheinen mir auf den oben erwähnten Plan hinzuweisen.

Digitized by Google

Anwendung von W's allgemeinem Urteil über Dürers Stellung der Menschenfiguren (PhS. 66), an das diese Stelle zum Teil wörtlich anklingt, wo es heißt, daß er sie „nur so bequem nebeneinander" hinstellt, „ohne sie künstlich durcheinander zu verschränken"; ferner findet sich Anklang an PhS. 64: „aber die Menschenfiguren scheinen öfters „bloß um der Farben und um des Lichtes willen . . im Bilde zu stehen"; der Schlußsatz bei Tieck klingt an an PhS. 65: „weil sie nicht mit der „gleißenden äußeren Schönheit, welche die heutige Welt für das „Einzige und Höchste in der Kunst hält, ausgestattet sind." — So wird also gerade der Gegenstand und die Bedeutung allein maßgebend für die Beurteilung des Bildes; „vorzüglich der Gedanken halber" (M. 184) ist das Blatt merkwürdig. Die Besprechung der einzelnen Teile — an sich nicht W's Art — ist in W's Ton gehalten. Auch hier dürfen wir gern glauben, daß T. die Technik nicht für überflüssig hält. Aber die Theorie liegt noch viel näher als oben, Steifheit und Altfränkisch-Naives sei manchmal geboten und erhöhe den Wert des Kunstwerks. Dies wird befördert durch den allegoristischen Zug, den Tieck hier wieder zeigt; gleich von vornherein tritt er an das Bild heran mit dem Zeigefinger des Denkens. Der leise, und doch wichtige, weil folgenreiche Unterschied zwischen Wack. und Tieck ist der, daß W. „Seele und tiefe Bedeutung" der Bilder empfindet, T. die bedeutsame Absicht des Künstlers nachdenkt. Daher scheut sich W. vor der so leicht spekulierenden Beschreibung von Gemälden;*) von Tieck mußte der Gedanke ausgehen, Schilderungen zu entwerfen, sowohl alter wie selbsterdachter Gemälde. Es ergibt sich dabei als ganz natürlich, daß in ihnen Züge einer romantischen symbolistischen, einerseits auf Farbe, andrerseits auf Charakteristik Wert legenden, Malerei und Kunstanschauung deutlicher hervortreten (vgl. M. 157 und 299 f., sowie 298, 7—13). **)

Der Inhalt der Allegorie ist die Religion. Wenn Tieck Dürer, der eine für den Roman so wichtige Rolle spielt, an seinen Schüler Franz Sternbald folgende Worte schreiben läßt (M. 153): „ . . . und

*) S. o. S. 152 Anm.

**) Nach all diesem über die Schilderung des Dürerschen Hubertus im Sternbald Gesagten ist wohl Wölfflins Annahme, die Stelle stamme von Wackenroders Hand (a. a. O. p. 70), zurückzuweisen.

Digitized by Google

„weil du große Gedanken hegst und mit warmer brünstiger Seele die „Bibel lieſest und die heiligen Geſchichten, ſo wirſt du auch gewißlich „ein guter Maler werden", ſo dokumentirt ſich Tieck damit für den litterariſchen Vorläufer der Kloſterbrüder vom San Iſidoro.*) Da Franz in andere Geſellſchaft kommt, verliert ſich dieſer Geſichtspunkt; daß er aber wiedergewonnen werden ſollte, zeigt, außer dem letzten Kapitel des Romans, die Begegnung mit dem für wahnſinnig geltenden alten Maler im zweiten Teil, der Franz vorübergehend wieder zu ſich ſelbſt bringt; da ſagt der Alte (M. 298): „dann rauſchen oft die „Bildniſſe der Apoſtel, der heiligen Märtyrer hoch oben in den Bäumen, „ſie ſehen mich mit allen ihren Mienen an, wenn ich zu ihnen bete, „und fordern mich auf, ſie abzuzeichnen" u. ſ. w.

Damit verengert Tieck W's religiöſe Kunſtanſchauung. Gewiß lag es nicht in ſeiner Abſicht.**) Wenn Sternbald gleich nach den oben citierten Worten Dürers auf dem Erntefeſt zu ſich ſelbſt ſagt: „Warum „ſoll ich in einer freien herzlichen Stunde nicht auch einmal Bäuerlein „und ihre Spiele und Ergötzungen lieben? Dort werden wir beim An„blick der Bilder älter und klüger, hier kindiſcher und fröhlicher" (M. 154), ſo zeigt das, daß er ſogar W. ergänzen wollte, der die weltliche Malerei mehr außer Betrachtung ließ. Der religiöſe Grundzug und eine beſondere Liebe zur religiöſen Malerei ſollte jedoch das Hauptmotiv bleiben. Beim Übergang aber aus „Herzensergießungen" in einen Bildungsroman, in dem verſchiedene Kunſtarten und Kunſtſtandpunkte gegenübergeſtellt wurden, war Einſeitigkeit und Verengung in jedem Einzelfalle ſehr leicht. Jedenfalls gelang Tieck die Aufgabe nicht. Und der Fehler lag weit mehr an T's Oberflächlichkeit als an ſeinem ſtiliſtiſchen Können. Denn der erſte Teil des Sternbald zeigt an vielen Stellen eine ſehr glückliche Hand. Der religiöſe Grundzug iſt nicht ſo oft übertrieben, die Anempfindung nur zu merken an einer etwas ſentimentaleren (z. B. M. 161, 21—31) oder auch an einer theoretiſcheren (M. 143, 29 f. und 159, 15 ff.) Färbung und an reicherem Ausdruck (M. 132, 28—133, 5, 158, 27 ff., 161, 8 ff.) Aber es ſind eben nur Stellen, aneinandergereiht durch Tieckiſche leichte uneinheitliche Er-

*) Dazu iſt heranzuziehen M. pp. 125, 28 ff., 126, 33 ff., 132, 23 ff., 137, 22 ff., 144, 4 f., 158, 38 f.

**) Ich verweiſe noch einmal auf Lukas' Mahnung an Sternbald.

Digitized by Google

zählungsweise, und je weiter zum Ende, sind die Abenteuer nicht mehr nur des Planes wegen da, sondern haben selbständiges Interesse zum Ursprung und erwarten es auch. Es mischen sich ja auch zwei fremde Elemente hinein, Goethes Wilhelm Meister, nicht nur formell, und vor allem Heinses Ardinghello. Das zeigt wieder klar: die Phantasie läuft mit Tiecks Herz und Verstand davon.*) — Die Verehrung Luthers teilt Sternbald mit dem Klosterbruder (M. 126). Aber wohl nicht ganz ohne Sympathie läßt Tieck den Ludoviko gegen den verstandesmäßigen Protestantismus scharfe Worte aussprechen, auf die Franz Sternbald nur mit einem Seufzer antwortet; auch darin lehnt sich T., wortreich ausführend, an W. an, (M. 346, 16–24 u. 31–39, vgl. PhS. 77). Es ist aber wieder das bloß Künstlerische, das Polemik treibt.

Religion und Liebe finden wir auch hier verbunden, und es läßt uns an Novalis denken, wenn Sternbald in Gedanken an den Tod seiner Geliebten, von dem Einsiedler sagt (M. 323): „In seiner „Geliebten ist ihm die ganze Welt abgestorben, nun ist sein ganzes „Leben ein ununterbrochenes Andenken an sie, ein immerwährendes „Opfer, das er der Schönsten bringt. Ja, seine Andacht vermischt sich „mit seiner Liebe, seine Liebe ist seine Religion, und sein Herz bleibt „rein und geläutert . ."

Die Einheit von Kunst und Leben in Sternbalds Charakter erhält etwas Berglingerfärbung, und T. mochte geradezu an W. denken, wenn er sagt (M. 154 f.): „Darüber kam es denn aber auch, daß er so manches „in der Welt gar nicht bemerkte, was weit einfältigeren Gemütern ganz „geläufig war, weshalb es auch geschah, daß ihn die beschränkten Leute „leicht für unverständig oder albern hielten. Dafür bemerkte er aber „manches, das jedem andern entging, und die Wahrheit und Feinheit „seines Witzes setzte dann die Menschen oft in Erstaunen. So war „Franz Sternbald um diese Zeit, ich weiß nicht ob ich sagen soll ein „erwachsenes Kind oder ein kindischer Erwachsener."**)

Die Sublimierung der Kunstanschauung findet sich im ersten Teil noch wenig, so wie auch die Musik fast keine Rolle spielt. Zwei Stellen heben sich auffällig hervor: M. 146, 18–22, wo Franz die wirkliche Natur „trocken gegen die Abbildung im Wasser" erscheint,

*) An Übertreibung der Religiosität fehlt es natürlich nicht, z. B. M. 180, 30 bis [181, 11.

**) Vgl. W's Brief über den Umgang.

Digitized by Google

und M. 240, 21 ff., wo die Kunst als „Unterpfand der Unsterblichkeit“ und „die Urschönheit“ in ihren Werken angebetet wird. Im zweiten Teile dagegen häufiger. M. 258: „In der Madonna habe ich gesucht „die Gestalt hinzuzeichnen, die mein Inneres erleuchtet, die geistige „Flamme, bei der ich mich selbst sehe, und alles, was in mir ist, und „durch die alles von dem lieblichen Wiederscheine verschönt und strahlend „ist. . . . die Gestalten, die wir wahrhaft anschauen, sind eben da„durch in uns schon zu irdisch nnd wirklich. . . . Geht man aber im „Gegenteil aufs Erfinden aus, so bleiben die Gebilde gewöhnlich luftig „und allgemein . . . Es kann sein, daß diese meine Geliebte . . . . „so das Ideal ist, nach dem die großen Meister gestrebt haben, und „von dem in der Kunst so viel die Rede ist.“ Die letzten Worte zeigen Zusammenhang mit „Raphaels Erscheinung“; in welcher Weise, ist deutlich. — Als ein Gedicht ohne Schluß vorgetragen wird, heißt es: „Und warum muß denn alles eben einen Schluß haben? . . und nun „gar in der entzückenden Poesie! Fangt ihr nur an zu spielen, um „aufzuhören?“ (M. 279). Und die romantische Ironie läßt denselben Florestan gleich danach das Gegenteil behaupten. Analog heißt es M. p. 344: „warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts aus„machen?“ Und M. 273 gibt Sternbald auch das Rezept Tieckischer Lyrik an.*) Töne geben dem Dichter Verse ein (M. 284, 4 f.) Die Vermischung der Künste, Musik, Poesie und Malerei, und ihre Verflüchtigung wird M. 317, 26 — 318, 3 wieder angebahnt. M. 318, 28—31 heißt es geradezu vom Maler, daß er bei allegorischen Gemälden „gleich„sam über die Grenzen seiner Kunst hinausschreiten, und mit dem Dichter „wetteifern“ kann.**)

Der **Stileinfluß** geht ganz parallel. Im ersten Teil überwiegt W'scher Stil. Das bestätigt, was wir in den kleinen Aufsätzen fanden. In der freien Erzählung und Geschichte der alten Künstler wird es T.

*) „O du Dichter! . . wenn du nicht so leichtsinnig wärst, solltest du ein großes „Wundergedicht erschaffen, voll von gaukelndem Glanz und irrenden Klängen, voll „Irrlichter und Mondschimmer; ich höre dir mit Freuden zu, und mein Herz ist schon „wunderbar von diesen Worten ergriffen.“

**) Das Charakterisieren von Instrumenten durch Gedichte nimmt T. aus seinem „Zerbino“ auch in diesen Roman hinüber M. 230 ff. Die Waldhornsmelodie ist hier ausgeführt. — Es ist auch nicht zu verwundern, daß der Wahnsinn mit der Künstlerbegeisterung in Beziehung gesetzt wird (M. 296 ff.) Im ersten Teile war dies schon angedeutet (M. 166, 21.) Wir kennen es aus dem Lovell.

Digitized by Google

leichter, W's Wesen anzunehmen. Es gelingt ihm bisweilen in einer Weise, daß wir stilistisch kaum einen Unterschied merken: z. B. in der Schilderung des Hubertusbildes (186), im Gespräch des Lukas mit Franz Sternbald (179); oder daß wir den Einfluß vergessen, indem Tieck selbständig erscheint, in einer durch W. hervorgerufenen Einfachheit und Anmut, und das ist der erfreulichste Einfluß: eines der schönsten Beispiele dafür ist der Aufenthalt Dürers bei Lukas von Leyden (M. 187). Daß W. vorhergeht, zeigt kein wörtlicher Anklang, aber man erkennt den Stil W's an Klang und Bildung der Sätze und der Sphäre der Ausdrücke.*) Eine andere sehr anmutende Stelle ist die Begegnung Sternbalds mit Messis (M. 124 ff.) Hier klingt W. wörtlich an. „›O‹, sagte der Schmied, ›was ich mir schon oft gewünscht habe, einen „solchen Mann bei seiner Arbeit zu sehen, denn ich kann es mir gar „nicht vorstellen‹" (125). Wir hören den Schüler, der an Raphael schreibt.**) Die Abschiedsscene zwischen Franz und Sebastian (M. 119, 1—13 und 122, 30 — 123, 32) ist ein Spiegelbild des Briefwechsels zwischen W. und T.; dabei dürfen wir jedoch nicht ein für alle Mal Sebastian mit W. und Franz mit T. identifizieren oder umgekehrt. Der Sebastian, der den Freund ungern in die Fremde entläßt, ist gewiß W., aber der Franz, der den Freund ermahnt, doch „ja an die Gött- „lichkeit der Bibel" zu glauben, „ich weiß, daß Du manchmal übel „davon dachtest", ist auch W., und die Worte dürfen wir wiederum als Zeugnis dafür hinnehmen, daß W. Tieck auf die Bibel hinwies.

Im Übrigen haben wir hier dieselben Merkmale der Tieckischen Nachahmung wie früher. Weitschweifigkeit: z. B. „Wer nie wagt, kann „nie gewinnen, wer nie den ersten Schritt thut, kann keine Reise voll- „bringen, wer das Glück nicht auf die Probe stellt, kann nicht erfahren, „ob es ihm günstig ist . . ." (M. 220, 15), ferner die lange Rede, die

*) „Franz liebte Lukas ungemein, aber doch konnte er in keiner Stunde das „Vertrauen zu ihm fassen, das er zu seinem Lehrer hatte, er fühlte sich in seiner „Gegenwart immer gedemütigt, seine freiesten Gedanken waren gefesselt, selbst Lukas' „fröhliche Laune konnte ihn ängstigen, weil sie von der Art, wie er sich zu freuen „pflegte, so gänzlich verschieden war. Er kämpfte oft mit der Verehrung, die er vor „dem niederländischen Meister empfand, denn er schien ihm in manchen Augenblicken „nur ein Handwerker zu sein; wenn er dann wieder den hurtigen erfinderischen Geist „betrachtete . ." vgl. auch 188, 29 ff.

**) Ferner M. 126, 10—18, M. 126, 27—30 ist schon unter den Parallelstellen aufgeführt; weiter 127, 9—25, 34 f.: „weil ich es mir gar nicht vorstellen kann, wie sich die „Farben so künstlich übereinanderlegen."

Digitized by Google

Franz im Gespräch hält (M. 239–41, vor allem p. 241); Übertreibungen: die Schilderung des Traumes (M. 175 f.) beginnt sehr anziehend und fesselnd, gerät aber bald aus der Traumsphäre heraus in ganz bekannte Tagesphantasieen Tiecks. Die Anaphora war eine beliebte Figur W's; aber wir erkennen sie nicht wieder in der T'schen Ausdehnung (M. 180, 30 bis 181, 11, indem er schon einsetzt mit einem „Wenn ihr mir also ...").

Obgleich die Musik fast keine Rolle im Sternbald spielt, findet sich die musikalische Sprache auch schon im ersten Teile (M. 128, 34 f.). Romantischer klingt es schon M. 142, am stärksten zeigt sie sich in dem Traum (M. 175 f.): „Wie vom Schimmer erregt, klang von allen silbernen Wipfeln ein süßes Getöne nieder;" die Nachtigallen singen „im Takte mit der Musik des Mondscheins." Und Franz malt ein Bild und wundert sich, daß es ihm gelingt „die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen." Im 2. Teil ist die tönereiche und sublimierte Sprache qualitativ und quantitativ stärker (vgl. M. 272 f., 281, 31 ff., 287, 18 ff.) So sehr sich aber Tieck von W. entfernt, ist doch nicht zu leugnen, daß T. stellenweise hierin hohe poetische Reize bietet. Es ist gewiß ein Vorzug T's, Farben und Töne in der Natur zu empfinden, leider bewahrt er sich nicht immer vor Geschmacklosigkeiten.

Tieck selbst gibt uns unbewußt ein schönes Bild dafür, wie er dichtet im Gegensatz zu Wackenroder. Als Sternbald die Stadt Leyden vor sich sieht „wie ein Bild", sagt T. von ihm (M. 173, 21 ff.): „Er kam „sich jetzt vor als eine von den Figuren, die immer in den Vorder- „grund eines solchen Prospektes gestellt werden, und er sah sich nun „selber gezeichnet oder gemalet daliegen unter seinem Baume, und die „Augen nach der Stadt vor ihm wenden." Wir sehen auch immer den dichtenden Tieck selbst in seinen Dichtungen im Vordergrund sitzen. Ein Beispiel zeigt gleich M. 177: Sternbald träumt, und wir träumen mit; da reißt uns T. aus der Illusion heraus, indem er den Traum abbricht und erzählend fortfährt: „diesen Traum setzte Franz fort, die „frühesten Erinnerungen aus seinen Kinderjahren kommen zurück, alle „schönen Empfindungen . . ." u. s. w. So wirken die an sich wieder poetischen Betrachtungen über das Träumen, die dann folgen, nicht wie sie sollen. Damit vergleiche man, wie der Traum schließt, den der Klosterbruder von Raphael und Dürer hat (PhS. 71), und den Bericht von Raphaels Erscheinung.

Digitized by Google

Die zweifelhaften Beiträge Tiecks zu Wackenroders Aufsätzen.

1. Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg.

In der „Nachschrift an den Leser" zum ersten Teil des Sternbald, der Ostern 1798 erschien, also etwa fünfviertel Jahr nach Erscheinen der Herzensergießungen schreibt T.: „Von meiner Hand ist die Vorrede, „Sehnsucht nach Italien, S. 23. Ein Brief des Malers Antonio und „die Antwort, S. 52, Brief eines jungen deutschen Malers, S. 179, „und die Bildnisse der Maler, S. 194." Sechzehn Jahre später, in der Vorrede zur Sammelausgabe von 1814 dagegen: „nur im 15ten „und 16ten [Aufsatz] p. 146 gehört mir einiges, was ich jetzt, nach „so vielen Jahren nicht mehr zu unterscheiden weiß, ich erinnere mich „nur, daß die Gedanken ganz von ihm herrühren, und ich nur einiges „umschrieb und hinzufügte." Ein authentisches Zeugnis, das den Widerspruch, so weit er überhaupt vorhanden ist, höbe, haben wir nicht.

Der Brief zeigt zwei Beziehungen, zum Sternbald und zum „Brief des jungen Florent. Mahlers Antonio." Er ist gerichtet an Sebastian, der in Nürnberg geblieben ist; der nicht benannte Schreiber ist sein Freund und Mitschüler bei Dürer. Dieser ist als begeisterter Anhänger Dürerscher Kunst aus N. ausgezogen, lernt Raphaels Kunst in Rom kennen und erfährt aus ihr, was echte Kunst sei. Zugleich findet er dort ein Mädchen, das ihm Liebe einflößt und damit seinen Sinn für Kunst wie für Religion vollends öffnet, derart, daß er zum Katholizismus übertritt. Dies würde uns in den nicht geschriebenen dritten Teil des Sternbald führen; der zweite endet damit, daß Franz seine Geliebte gefunden hat und seinem Freunde Sebastian schreiben will; noch aber hat er keine tiefe Berührung mit Raphael gehabt, statt dessen mit Michelangelo; denn von Raphael war schon einmal ausführlich die Rede in anderm Zusammenhang.*) Eine weitere Abweichung von dem Briefe entsteht durch das Motiv vom Suchen und Wiederfinden eines in der Kindheit flüchtig gesehenen und geliebten Mädchens, in dem sich Einflüsse von Wilhelm Meister zeigen. Dies ändert aber alles nichts

*) M. 265 ff., wo der Tod Raphaels mit seinem Preise verknüpft wird, entsprechend PhS. 107 f.

Digitized by Google

daran, daß der Grundplan des Romans im Briefe sichtbar ist.*) Die Beziehung zum Antoniobrief zeigt das Liebesmotiv, die Briefform und einzelne wörtliche Anklänge.**) Welche Stellung nimmt der Sebastianbrief nun zu jenen beiden parallelen Dichtungen ein? Der Antoniobrief ging voran, denn der Sebastianbrief führt das Motiv aus, das der A-Brief nur angibt. Es beschränkt sich also unsere Frage auf den Sternbald.

In der Nachrede zum Sternbald II. sagt Tieck: „Nach jenem „Buche***) hatten wir uns vorgenommen, die Geschichte eines Künstlers „zu schreiben." Also auch nach dem S-Brief? Da wäre es unwahrscheinlich, daß Tieck der Urheber des Briefes ist; die Wiederholung desselben Motivs in derselben, d. h. Brief-Form, ohne andere Absicht als Variierung, von demselben Autor wäre sonderbar. Wir würden dann besser annehmen, daß W. diese Variierung vorgenommen hätte. Aber die Schilderung des Gottesdienstes im Sebastianbrief ist die Variation einer Berglingerpartie: so wären wir wieder in der gleichen Lage. Dazu kommt der Übertritt zum Katholizismus, der eher auf T. als auf W. weist. T. denkt in der obigen Bemerkung offenbar nur an die erste Besprechung des Romanes mit W.; so spricht er auch im Schlußwort zum XX. Bande der Schriften†) vom ersten Entwurf, der Plan kann noch früher entstanden und W. mitgeteilt sein. So liegt vielleicht nur der Plan zum Sternbald vor der Entstehung des S-Briefes. Dieser Plan stammt ausschließlich von Tieck. Wilhelm Meister, 1795/96 erschienen, gab ihm die Anregung zu einem Roman und rief den Entwurf zum jungen Tischlermeister hervor. Die Bekanntschaft mit W's Aufsätzen ließ ihn den Stoff ändern. Bei T's vordrängender Phantasie möchte man glauben, daß er sich gleich an die Arbeit machte, dem Freunde eine Idee davon zu geben. Die Anknüpfung an den A-Brief erklärt vollständig, daß der erste Entwurf oder die erste Idee zum Sternbald diese Gestalt gewann. Es ist aber auch gar nicht unwahrscheinlich, daß W., dessen „schöne Lebhaftigkeit" Tieck hervorhebt (M. 3), begeistert auf den Plan des Freundes ein-

*) S. o. S. 187. **) S. später. ***) Den Herzensergießungen.

†) „Diese Dichtung . . . , welche im Frühling 1797 entworfen wurde und im „Plane, den ich meinem verstorbenen Freunde Wackenroder auf einem Spaziergange „mitteilte, dessen enthusiastisches Interesse erregte" (vgl. M. 107).

Digitized by Google

ging und, gleichfalls anknüpfend an den A-Brief, die liebevolle Erinnerung des jungen deutschen Malers an die geliebte Heimatswerkstatt bei Dürer den Eindrücken der ihm neuen italienischen Kunst gegenüberstellen wollte. Die Variierungen wären in beiden Fällen nicht so störend, wenn der Brief als künftiger Romanteil gedacht war. Es ist aber glaublicher, daß T. das Liebesmotiv variierte und ausführte, das ihm für einen Roman notwendig erscheinen mußte, und mit W's Gottesdienst und Musikandacht im Berglinger verband, als daß W. diese Verbindung machte. Auch der Katholizismus spricht für Tieck. Es bleibt endlich als dritte Möglichkeit eine Zusammenschweißung, so daß entweder W. begonnen und T. das durch den Berglinger-Einfluß umgemodelte Liebesmotiv hinzugefügt hätte, oder daß Tieck begonnen und eine vielleicht schon fertige oder als Beitrag zum künftigen Roman beabsichtigte Schilderung der Dürerschen Werkstatt aus W's Hand hineinverflochten hat. Wir hätten dann im ersten Falle einen Schnitt zwischen dem Preise Raphaels und dem Liebesmotiv, das Vorhergehende von W., das Weitere von T.; im andern Falle in Wahrheit das Ganze von Tieck, in derselben Weise, wie andere Stücke, in die er Teile Wackenroders aufgenommen, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Vorlage zu Grunde gegangen wäre. Wir wissen von Tieck, daß W. die Ausarbeitung einzelner Teile des Romans hatte übernehmen wollen;*) welcher Teil lag W. näher als die Schilderung von Dürers Werkstatt?

Ich wende mich nun zu dem Briefe selbst.

1. Parallelstellen zu anderen Aufsätzen und zum Sternbald. Der Briefanfang, der wie im A-Brief lang versäumtes Schreiben entschuldigt, ist für Tieck typisch bei seiner steten Saumseligkeit im Briefschreiben.**) Am 29. Mai 1792 beginnt T. an W. (300 Br. IV. 33): „Daß „ich Dir so lange nicht geschrieben habe, mußt Du schon entschuldigen, „da ich es nicht entschuldigen kann. Ich kann es nicht begreifen, ich „denke täglich, stündlich und augenblicklich an Dich, ich weiß, was ich „Dir schreiben will und doch ist es nicht geschehen." Der wörtliche Anklang hier an den S-Brief scheint mir auch nur für T. zu sprechen, da die Anknüpfung an den A-Brief zweifellos ist. Die Bemerkung,

*) Vgl. M 250.

**) Oft muß W. für ihn nach Hause schreiben, wir haben einen Entschuldigungsbrief W's an T's Schwester Sophie darüber.

Digitized by Google

daß er immer an ihn denkt, ist gleichfalls Tieckisch, wir finden sie im Sternbald (M. 131) wieder.*) — Die zweite Parallele betrifft die Schilderung von Dürers Werkstatt.

Sebastianbrief.

„Da seh' ich in Gedanken den künst-
„lichen Meister Albrecht auf seinem
„Schemel **sitzen**, und mit einer kin-
„dischen, fast rührenden **Ämsigkeit an**
„**einem feinen Stückchen Holze**
„**schnitzeln**, wie er die Erfindung und
„**Ausführung wohl überlegt**, und das
„angefangene **Kunststück** zu wiederhohl-
„ten Malen betrachtet;" H. 181.

Eine Erzählung, aus e. ital.
B. übers.

„Ein alter Schäfer **saß** auf einem
„kleinen Hügel, in sich vertieft, und ich
„bemerkte, daß er **sorgsam an einem**
„**Stocke schnitzelte.**"
„Seht, mein Herr, jetzt bin ich mit
„einem kleinen **Kunststücke** fertig, wo-
„ran ich beinahe **ein halbes Jahr** un-
„unterbrochen geschnitzt habe." M. 16.
Dazu M. 17:
„**Lange** habe ich mir **den Kopf da-**
„**rüber zerbrochen**, auf welche Weise
„ich wohl das Meer machen könnte,"

Wenn wir nicht nur die Worte vergleichen, sondern uns die episodische Scene in der T'schen Erzählung vergegenwärtigen, so sieht diese Parallele mehr einer Nachahmung ähnlich als einer stilistischen Selbstkopie. Noch frappanter wird das aber durch eine weitere Parallele im Sternbald (M. 198): „Wenn ich etwas Großes male, so „befällt mich gewöhnlich nachher das Gelüst, etwas recht Kleines und „Zierliches in Holz zu schnitzeln, und ich kann nachher Tagelang sitzen, „um die kleine Arbeit aus der Stelle zu fördern." Freilich klingt dies mehr an die Erzählung als an den S-Brief an, und wenn wir zwischen der S-Briefstelle und der schon früher für die Schäferepisode herangezogenen Stelle über Dürer aus den Herzenserg. (s. o. S. 156) Ähnlichkeiten bemerken: „Mich dünkt ich *sehe* euch, wie ihr .. *vor* eurem an-
„*gefangenen* Bilde stehet, — wie die *Vorstellung* . . . eurer S.
„vorschwebt, — wie ihr *bedächtlich überlegt*, welche *Mienen* und
„*Stellungen* . . ergreifen . .", so ist es ebenso wahrscheinlich, daß T., wie öfter, dieselbe Stelle bei W. *mehrfach* benutzte; daß es hier

*) Vgl. dazu den Brief Tiecks an Le Pique vom 21. Nov. 1803, auch in Verbindung mit der Bitte um Entschuldigung (300 Br. IV. 90 f.) Der Brief T's an W. vom 6. Nov. 1792 beginnt nach kurzer Vorbemerkung mit der Bitte, ihm seine „Nachlässigkeit zu verzeihen" (65), desgleichen am 28. Dez. 1792 (70). Schließlich, in der 1797 geschriebenen kleinen Straußfedergeschichte „die Freunde" spielt die Saumseligkeit im Briefschreiben gleich zu Anfang eine Rolle (vgl. Klee II. 32).

Digitized by Google

in so sehr ähnlicher Weise geschieht, verliert seine Seltsamkeit dadurch, daß Tieck auch sonst wohl sich selbst fast wörtlich kopiert.

Diese Neigung zur Selbstkopie beeinträchtigt natürlich auch die weiteren Parallelstellen in ihrer Beweiskraft.

Sebastianbrief.	Sternbald.
„ich sehe seine weite ausgetäfelte Stube „und die runden Scheiben," H. 181.	„Wie oft habe ich die runden Scheiben „betrachtet, die der Sonnenschein an „der Täfelung oder an der Decke „zeichnete." M. 169.

M. 120 f. denkt Sternbald daran, daß er bald „nicht mehr vor „der alten, so wohlbekannten Staffelei" sitzt; dies könnte sich anlehnen an die Worte im S-Brief: „Meister Albrecht auf einem Schemel sitzen" und „und dich mit dem unermüdlichen getreuen Fleiße vor einer Kopey" (vgl. aber oben „vor dem angef. Bilde"). Es folgt darauf eine Schilderung des Haushaltes bei Dürer, wie sie um den runden Tisch sitzen und die Hausfrau für das Essen sorgt. Dies sieht aus wie eine Analogie zu der Werkstattschilderung im S-Brief. Ferner einige geringe Anklänge an W.: Die Ämsigkeit im Kleinen betont Wack. PhS. 136 („handwerksmäßige Ämsigkeit"). Wenn die Schüler Dürers „nicht be„greifen können, daß aus den Farben, die wir reiben, ein Gesicht oder „ein Baum hervorgehen sollte" (H. 182), so empfindet W. das gleiche Staunen über die Kunst, „die, durch sinnreiche Zusammensetzungen von „gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt . . . „nachahmt" (H. 138).*)

Nach all diesem ist mir wahrscheinlicher, daß die beiden Absätze, welche die Werkstattschilderung enthalten, von Tieck sind. Aber die Möglichkeit, daß Wack. der Verfasser derselben ist, ist nicht abzuweisen.

Der fünfte Absatz bringt den Gegensatz zum vierten, den Preis Raphaels gegen Dürer: Dürer ist trotz allem irdisch, Raphael himmlisch. Dies deutet W. nach dem bekannten Traum im „Ehrengedächtnis" (PhS. 72, H. 129) an. Einen weiteren Vergleich und eine weitere Hervorhebung scheut W., wie alle Wertung. Hier haben wir sie und eine Überbietung: „bey . . Dürer findet man doch das Irdische „heraus . . — aber bei diesem Meister, mein Theurer, ist alles so

*) Zurückzugehen scheint die Stelle jedoch auf Sulzers Theorie der Künste I. p. 448, möglich, daß beide, Tieck und Wack., Sulzer vor Augen hatten, Tieck dann ein Excerpt W's.

Digitized by Google

„wunderbar eingerichtet, daß Du ganz vergissest, daß es Farben und „eine Mahlerkunst giebt, und Dich nur innerlich vor den himmlischen, „und doch so herz-menschlichen Gestalten mit der wärmsten Liebe de-„müthigst, und ihnen Dein Herz und Deine Seele zueigneſt." (H. 183 f.) Die letzten Worte scheinen sich an Heinses Ardingh. anzulehnen (a. a. O. V. 162): „Alles ist hier so Natur, daß man die Kunst vergißt und nicht an sie denkt." Der im Sternbald so stark hervortretende wörtliche Einfluß des Ardingh. macht es wahrscheinlich, daß T. ihn in dieser Zeit wieder in Händen gehabt hat; so deutet diese Parallele auf Tieck.

In der zweiten Hälfte des Briefes können wir alles, was mit dem Liebesmotiv zusammenhängt, ohne Weiteres T. zuschreiben; Worte wie: „ihre liebevollen Reden brachten oft meine ganze Phantasie, und „alles, was ich für meine Überzeugungen hielt, in Unordnung —" hätte W. kaum auch nur nachgeahmt (H. 186). Daß die Geliebte bittet „in-„brünstig, zum alten, wahren Glauben zurückzukehren", ist wohl Nach-ahmung der Katechisationsscene des Faustfragments, was wiederum mehr Tieckisch ist. — Es folgt die Kirchenscene:

Sebastianbrief. (H. 186 ff.)

„Ich ging neulich in die Rotonda, weil „ein großes Fest war, und eine prächtige „lateinische Musik sollte aufgeführt werden, „oder eigentlich anfangs nur um meine „Geliebte dort unter der betenden Menge „wiederzusehen, und mich an ihrer himm-„lischen Andacht zu bessern. Der herr-„liche Tempel, **die wimmelnde Menge „Volks**, die nach und nach hereindrang, „und mich immer enger umgab, die glän-„zenden Vorbereitungen, das alles stimmte „mein Gemüth zu einer wunderbaren „Aufmerksamkeit. Mir war sehr feyer-„lich zu Muthe, und **wenn ich auch, „wie es einem bey solchem Getüm-„mel zu gehen pflegt, nichts deutlich „und hell dachte**, so wühlte es doch „auf eine so seltsame Art in meinem „Innern, als wenn auch in mir selber „etwas Besonderes vorgehen sollte. **Auf „einmal ward alles stiller, und über**

Berglingers Leben. (H. 234 ff.)

„Vornehmlich besuchte er die Kirchen, „und hörte die heiligen Oratorien, Can-„tilenen und Chöre mit vollem Posaunen-„und Trompetenschall unter den hohen „Gewölben ertönen, wobei er oft, aus „innerer Andacht, demüthig auf den „Knieen lag. Ehe die Musik anbrach, „war es ihm, wenn er so in dem ge-„drängten, leise murmelnden **Gewimmel „der Volksmenge** stand, als wenn er „das gewöhnliche und gemeine Leben der „Menschen, als einen großen Jahrmarkt „**unmelodisch durcheinander und um „sich herum summen hörte; sein „Kopf ward von leeren, irdischen „Kleinigkeiten betäubt.** Erwartungs-„voll harrte er auf den ersten Ton der „Instrumente; — und indem er nun „**aus der dumpfen Stille, mächtig „und langgezogen, gleich dem Wehen „eines Windes vom Himmel hervor-**

Digitized by Google

„**uns hub die allmächtige Musik, in** „**langsamen**, vollen, **gedehnten Zügen** „an, **als wenn ein unsichtbarer Wind** „**über unsern Häuptern wehte:** sie „wälzte sich in immer größeren Wogen „fort, wie ein Meer . . . . . „. . . . . „Der volle lateinische Gesang, der sich „steigend und fallend durch die schwellen„den Töne der Musik durchdrängte, gleich „wie Schiffe, die durch Wellen des Mee„res seegeln, **hob mein Gemüth immer** „**höher empor.** Und indem **die Musik** „auf diese Weise **mein ganzes Wesen** „**durchdrungen** hatte, und **alle meine** „**Adern** durchlief, — da hob ich meinen „in mich gekehrten Blick, und sah um mich „her, — und **der ganze Tempel ward** „**lebendig vor meinen Augen, so** „**trunken hatte mich die Musik ge**„**macht.**“

Die Lücke, die ich in der Briefstelle gelassen habe, ergänzt sich aus der Konzertstelle bei Wack. auf der nächsten Seite:

„und die Töne zogen **meine Seele ganz** „**aus ihrem Körper** heraus. Mein „Herz klopfte, und ich fühlte eine mäch„tige Sehnsucht nach etwas Großem und „Erhabenen, was ich umfangen könnte.“ „**brach**, und die ganze Gewalt der Töne „**über seinem Haupte** daherzog, — da „war es ihm, als wenn auf einmal seiner „Seele große Flügel ausgespannt, als „wenn er von einer dürren Haide **auf**„**gehoben** würde, der trübe Wolkenvor„hang vor den sterblichen Augen ver„schwände, und er zum lichten Himmel „**emporschwebte** . . . . . „. . . . . „**die Musik durchdrang seine Nerven** „mit leisen Schauern, und **ließ**, so wie „sie wechselte, **mannigfache Bilder** vor „ihm **aufsteigen.**

H. 237.

„Sein ganzes Wesen glühte noch von „dem geistigen Weine der ihn **berauscht** „**hatte**,“

H. 259.

„**Seine** ewig bewegliche **Seele** war **ganz** „ein Spiel der Töne; — es war als „wenn sie **losgebunden vom Körper** „wäre und freyer umherzitterte, oder auch „als wäre sein Körper mit zur Seele „geworden, — . .“

Kein Zweifel, daß Tieck der Verfasser der Briefstelle ist; offenbar hat auch eine Stelle aus dem Ardingh. vorgeschwebt, die vielleicht schon W. beeinflußte (a. a. O. V, 31): „Ein feierlicher gothische „Dom „mit seinem freien ungeheuren Raume, von vernünftigen Barbaren „entworfen, wo die Stimme des Priesters Donner wird, und der Choral „des Volks ein Meersturm, der den Vater des Weltalls preist und den „kühnsten Ungläubigen erschüttert, indeß der Tyrann der Musik, die „Orgel, wie ein Orkan darein rast und tiefe Fluten wälzt.“ Den Priester erwähnt W. nicht, aber der S-Brief: „ein Pater trat vor den Hoch„altar, erhob mit einer begeisterten Gebehrde die Hostie und zeigte sie

Digitized by Google

„allem Volke, — und alles Volk sank in die Kniee, und Posaunen, und „ich weiß selbst nicht was für allmächtige Töne, schmetterten und „dröhnten eine erhabene Andacht durch alles Gebein . .“ Die Erschütterung des Ungläubigen geschieht ebenfalls im S-Brief durch diese Töne und die Gebete der Gemeinde. Selbstverständlich stammt dann auch der Übertritt zum Katholizismus von Tieck.

Ich habe noch eine Parallelstelle anzuführeu, doch ist es nicht notwendig, daß Tieck an sie gedacht hat.

Sebastianbrief. (H. 190 f.)

„und die mächtigen Säulen des Tempels „erhoben sich anbetungswürdig, wie „Apostel und Heilige, vor meinen Augen, „und schauten mit ihren Kapitälern voll „Hoheit auf mich herab, — und das „unendliche Kuppelgewölbe beugte sich „wie der allumfassende Himmel über mir „her, und segnete meine frommen Entschließungen ein.“

Wackenroder. (H. 165.)

„Ich bin mir bewußt, daß ich öfters, „wenn ich . . . . . durch irgend ein „schönes Säulenportal ging, die mächtigen, majestätischen Säulen, mit ihrer „lieblichen Erhabenheit, unwillkührlich „meine Blicke zu sich wendeten, und mein „Inneres mit einer eigenen Empfindung „erfüllten, daß ich mich innerlich vor „ihnen beugte, und mit aufgelöstem „Herzen und mit reicherer Seele weiter „ging.“

Wenn wir in diesem Zusammenhang eine Wiederholung aus dem Antoniobrief haben*), so ist das kein Beweisgrund gegen Tieck, sondern spricht nur dafür, daß auch die oben erwähnte Wiederholung „mit inniger Rührung . .“ von Tieck ist.

2. Der Stil. Von ihm dürfen wir wenig Aufschluß erwarten; wir haben auch im Sternbald Stellen, die frappierend Wackenroderisch sind, bei solchen Ähnlichkeiten sind Stilunterschiede meist zu fein, um Beweiskraft zu haben.

Tieckisch erscheint mir zunächst überall die Anrede des Freundes: „Theurer Bruder und Genosse“ (H. 179); da der Antoniobrief mit „Geliebter Bruder“ beginnt, so ist nicht einzusehen, warum W. nicht denselben Anfang gewählt haben sollte, der ihm jedenfalls konformer war. — Der Zusatz weiterhin: „meinem wertesten Jugendfreunde“,

*) „Ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse. . . . . ich folgte bloß meinem . . . Blute, von dem mir jetzt jeder „Tropfen geläuterter vorkommt.“ (S-Br. H. 191.) — „Ich kann nun wohl sagen, daß „ich nun erst fühle, was die Kunst von allen übrigen Treiben und Arbeiten der sterblichen Menschen scheidet; ich bin reiner und heiliger geworden.“ (A-Br. H. 55.)

Digitized by Google

entspricht einer T'schen Vorliebe. Auch die Häufigkeit der Anrede; W. gebraucht sie nur, wie seine Briefe zeigen, in wirklicher Emphase, und setzt dann entweder den bloßen Namen, oder: mein lieber, liebster, oder inniggeliebter Tieck.

Der zweite Absatz erinnert an die „Sehnsucht nach Italien." „Das gelobte Land Italia" (H. 180) haben wir auch dort (H. 23), ebenso „den hellen Himmel, die weiten paradiesischen Aussichten, durch die die „erquickende Luft spielend ziehet", ohne daß es wie Nachahmung aussieht. „Es finden da keine Worte ihren rechten Platz, denn wie mag „ich, der Sprache so ganz unkundig", entspricht Nachahmungen T's von W's Bescheidenheit. Im dritten Absatz sieht das Bild „aber wenn „ihr hierher plötzlich verschlagen würdet, so würdet ihr wahrlich wie „zwey Gestorbene seyn, die sich im Himmel noch nicht zurechtzufinden „wissen" (H. 181), ein wenig Tieckisch stark aufgetragen aus. Im Übrigen trägt dieser Absatz, ebenso die Werkstattschilderung, völlig W's Gepräge. — Der fünfte ist stark dialektisch.

Im zweiten Teile spricht auch der Stil für Tieck, obwohl nirgends aufdringlich. „Mein Sinn taumelt also in einem ewigen Frühlingsglanze „umher, und ich möchte in manchen Stunden des Entzückens sagen, daß „die Welt und die Sonne des Himmels ihren Glanz von mir erborgten, „wenn es nicht zu frech wäre, seine Freude auf diese Art aussprechen „zu wollen" (H. 185), erinnert am Schlusse an W's fromme Scheu; das Bild und die nicht sehr poetische beschreibende Anknüpfung „also" zeigt deutlich Tieck. Die Kirchenscene ist reicher ausgemalt als im Berglinger; der Übertritt zum Katholizismus dialektisch und rhetorisch geschildert; das Vertrauen darauf, daß der Konfessionswechsel ihrer Freundschaft nichts anhaben werde, zeigt äußerliche Empfindung.

Schließlich noch eine Stelle des ersten Teils, die auf den zweiten hinweist. Vor Raphaels Bildern vergißt der Schüler die Kunst und demütigt sich „nur innerlich vor den himmlischen . . Gestalten" und eignet ihnen „ . . Herz und . . Seele" zu (H. 184). Im zweiten Teile geschieht dies in re. Ich glaube daher, wir müssen Tieck die Autorschaft des Sebastianbriefes ganz zuweisen; höchstens, daß er eine schon fertige Schilderung der Werkstatt Dürers von W's Hand aufgenommen („da seh ich in Gedanken . . . ." bis „ . . . gleichsam lebendig werde", H. 181—182) oder hineinverarbeitet hat. Dies erklärt auch beide

Digitized by Google

Äußerungen Tiecks. Ich traue ihm nicht zu, ein Stück als von seiner Hand zu bezeichnen, zu dem er nur einen Beitrag geliefert hätte. Andererseits konnte ihm nach längerer Zeit, wo es darauf ankam, alles, was die Hand des verstorbenen Freundes trug, zu seinem Andenken zusammenzutragen, bei dieser außerordentlich gut gelungenen Kopie wohl passieren, zu glauben, daß er selbst nur einen kleinen Beitrag, der sich nicht verkennen ließ, dazu geliefert habe.

2. Die Bildnisse der Mahler. (H. 194—199.)

Die Entstehung geht auf zwei Stellen der Herzenserg.: „und ihr „Geist war so ehrwürdig, als es uns noch ihre bärtigen Häupter sind, „die wir in den schätzbaren Sammlungen ihrer Bildnisse mit Ehrfurcht „betrachten" (PhS. 13, H. 28) und: „Jeder Charakter wird Dir ein „eigenes Gemählde seyn, und Du wirst eine herrliche Gallerie von „Bildnissen zum Spiegel Deines Geistes um Dich her versammelt haben." (PhS. 111, H. 209.) Die letzte Stelle könnte später liegen, da die Malerchronik wohl eins der letzten Stücke der Herzenserg. ist. Es sieht mehr nach Tieck aus, aus solchen Worten Anregung zu schöpfen. Von seiner Hand haben wir freilich später auch „Rafaels Bildnis". Doch da das eine Poesie, das andre Prosa ist, so sind die Parallelstellen weniger beweiskräftig. Die Form ist die der „Gemählde-schilderungen." Zweifellos sind die Parallelen zwischen den letzten Worten, die der Jüngling über Raphael spricht, und T's „Rafaels Bildnis".

Bildnisse. (H. 198.)	Rafaels B. (M. 22.)
„Wie ich mich so nah, ach! so vertraulich fühle!	„Immer red' ich zu dir, wie gegenwärtig, „vertraulich bin ich in deiner Nähe, alles,
„Wie kein Ernst, kein hoher Greisesstolz „Mich Armen rückwärts hält, — wie ich ihm an die Brust	„was ich denke, alles, was mir begegnet, „erzähl ich dir, wie von einem lieben
„Mit Weinen sinken möchte, und in Freude vergehn!"	„Herzensfreunde nehm ich am Abend Ab-„schied von dir, und lege mich zur Ruhe."
„Ach! er würde mich gern in seine Arme nehmen,	„und du mit mitleidiger Freundschaft
„Und freundlich mich über meine Bewunderung,	„mein Händestrecken, mein inbrünstiges
„Über mein Glück zu trösten suchen. —"	„Ringen siehst."

Digitized by Google

	(M. 25.)
„In der schönsten Bildung hat sich in Dir „Die himmlische Kunst den Menschen- kindern offenbart. —"	„die Malerkunst hast du gewürdigt, dich „in ihr zu offenbaren, dein unsterbliches „Wesen und sie zugleich zu verklären."
„Dieses heitre, unbefangene Auge „Sah auf selbsterschaffene Christus- bilder."	„Unschuldig stehst du in deiner Herrlich- „keit, unbefangen, als empfingst, nicht „als schenktest du."

Danach scheint diese Partie von W. zu sein. Dagegen läßt sich nur anführen, daß es nicht undenkbar wäre, daß Tieck bei dem größeren prosaischen Aufsatz diese wenigen eigenen poetischen Worte verwandt hätte. Außerdem klingt eine Stelle an W. an, aber nur schwach.

Bildnisse. (H. 198.)	Gemähldeschilderungen. (H. 92.)
„Über kleine frohe Spiele scheint er sinnend, „Und das Sinnen wieder scheint ihm Spiel."	„Ach! und welche fremde, große Dinge, „die das unschuldvolle Kind nicht ahndet, „Leuchten aus den . . . . Augen „Und aus all' den kleinen Gaukeleyen!"

Gehn wir rückwärts, so müßte auch das Vorige von W. sein, sowohl das über Raphael wie über Michelangelo. Der Gedanke, in Raphaels Bildnis einen ehrwürdigen Greis zu erwarten, ist kindlich ursprünglich und könnte gut auf W. deuten, die Form aber, in der er ausgesprochen wird, mutet mich mehr Tieckisch an. Und über Michelangelo sehen wir Tieckisch starke Ausdrücke, vor allem die paradoxe Charakterisierung: „Ha! der Gewaltige, stark wie ein Löwe! der mit „Erhabenheiten, mit dem Grausen spielte. —" (H. 197).*) Über Dürer wird nur wenig und ohne Wärme gesprochen; dies Zurücktreten Dürers vor Raphael deutet auf T.; „doch ernst und tiefer in sich selbst ver-„schlossen" (H. 196) hätte W. Dürer nicht im Vergleich zu Leonardo genannt, vgl. aber T. im „jüngsten Gericht" und im Sternbald. „Einfach war sein Wandel, Kindern ähnlich, wie er selbst, sind alle „seine Bilder", geht wohl zurück auf M. 13: „Dies war eben dasselbe „Gemüt, welches ihn auch im Leben und Handeln überall das „Rechte „und Gute so verfolgen hieß."**) Die „theuren langen Silberhaare" (H. 195) Leonardos erinnern an die Weisen in den „Gemähldeschilderungen": „mit unsern silberweißen Häuptern" (H. 94). In den ersten

*) Was wohl auf das jüngste Gericht geht, welches Tieck gleichfalls besonders anzog.

**) Tieck kannte das Stück wohl auch schon.

Digitized by Google

Worten des Jünglings zeigt folgende Stelle T'schen Stil: „Und wunder-
„bare Lichter fallen von allen Bildern hier in meinen dämmernden,
„ahndungsvollen Sinn" (H. 195). Das Resultat kann wohl schwer ein absolut sicheres sein. Die Idee und die Hauptarbeit der Ausführung scheint mir von Tieck zu stammen, die letzten Verse vielleicht von W.

3. Ein Brief Joseph Berglingers. (Vgl. M. 75 Anm.)

Dem Leben B's läßt sich der Brief nicht einordnen; er ist ein Bild der Stimmungen, die den selbstquälerischen Künstler in seinen letzten Tagen heimsuchen. Nirgends zeigt W. in seinen Aufsätzen eine so erschütterte Stimmung, daher könnte der Brief, falls W. der Verfasser sein sollte, nur in seinem letzten Jahre entstanden sein.

Vielfach aber scheint aus ihm ein Zurückblicken Tiecks auf den Zustand des kurz vorher hingeschiedenen Freundes zu sprechen. Wenn es z. B. heißt: „Daß meinem Auge ganz der Maßstab fehlt, für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüt?" (M. 75), so hebt gerade das T. als einen Fehler W's hervor (s. o. S. 110), während wir dies bei W. nirgends erwähnt finden, so sehr er sich sonst selbst erkannte. Das starke Betonen: „Es ist ein so göttlich Streben des Menschen, „zu schaffen, was von keinem gemeinen Zweck und Nutzen verschlungen „wird . . ." (M. 76, 2 f.) ist eine uns schon im Sternbald aufgefallene Eigenart Tiecks (s. o. S. 185 f.); daß hier Nachahmung ausgeschlossen, zeigt das Fehlen jeglichen wörtlichen Anklangs. M. 76, 5: „was von keinem Rade des großen Räderwerks getrieben wird," deutet auf das Märchen v. n. H., den Gebrauch dieses Bildes haben wir bei T. häufiger gesehn; 76, 7: „Kein Wesen verdichtet so die Geistes- und Herzenskraft des Menschen in sich selber", steht jedenfalls im Zusammenhang mit den bekannten Worten in dem vorhergehenden Stücke der Berglingeraufsätze (PhS. 232). 76, 9: „ . . und macht ihn so zum selbstständigen menschlichen Gott", ähnelt PhS. 206: „im Taumel nicht wissen, ob wir unser . . Herz, oder ob wir den Schöpfer . . . verehren." Es könnte auch durch eine leichte Ideenassociation PhS. 237 vorgeschwebt haben: „macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen", denn gleich im nächsten Absatz (M. 76, 10—19) findet sich ein ähnlicher Anklang. Die „freche Erhebung" (76, 12) erinnert an PhS. 236: „ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten . .

Digitized by Google

„oder . . alle Himmel und Götter verachtet und mit frechem Streben „nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendringt." Auch die Erhebung über andere Menschen wirft Tieck W. im Reisebrief vor. Die „ . . . Abgründe" und der „ . . . Götzendiener" (76, 14 u. 18) erinnern an den Stil des Lovell, wie überhaupt dies Stück hie und da.

„Gedanken und Empfindungen . ., die in der thätigen Welt unfruchtbar und unwirksam bleiben," (M. 76, 29 f.) ist bekannte Berglingerstimmung (PhS. 187, H. 267). Der selbstquälerische Gedanke von den „eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen", die der Künstler in dem Werke „abgesetzt" (M. 76, 28 f.) hat, ist jedoch im B. nicht zu finden und ist Tieckisch dialektisch. Das B. peinigende Pflichtgefühl finden wir M. 76, 35 ff. wieder, doch erweitert.*) Die letzten Worte dieses Abschnitts „Und mitten in diesem Getümmel bleib' „ich ruhig sitzen, wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Ton„stücke wie Seifenblasen in die Luft: — obwohl mein Leben ebenso „ernsthaft mit dem Tode schließt", stimmen wörtlich zu einem Briefe, den W. Ende 1792 an T. schrieb, und der auch im weiteren Vorlage ist. Es heißt dort**): „Ich hatte eine Empfindung, als wenn mir vor „mir selber ekelte, daß **ich** hier **so ruhig** und glücklich **säße**; es war mir „als hätt' ich Unglück mit Gold erkaufen können, und meinen Körper „geißeln und **kasteien**." Die weiteren Partieen stelle ich nebeneinander:

M. 77, 21—26.	Br. an T. IV. 234.
„In solcher Angst begreif' ich es, wie „jenen **frommen asketischen Märty„rern** zu Mute war, die, **von dem An„blicke der unsäglichen Leiden der „Welt zerknirscht**, wie verzweifelnde „Kinder, ihren Körper lebenslang den „ausgesuchtesten **Kasteiungen** und **Pö„nitenzen preisgaben**, um nur mit	„In der [Ode], wovon ich dir vorher „sagte, wollte ich die Empfindung eines „Menschen schildern, der **von dem „tausendfachen Elend der Mensch„heit** bey eigener Zufriedenheit so **nieder„gedrückt** wird, daß er sich in einsame „Wüsten stürzt, und in wahnsinniger „Schwärmerey auf die Idee kommt, **sich**

*) „Und wenn ich nun die Botschaften höre: wie unermüdet sich dicht um mich „her die Geschichte der Menschenwelt mit tausend wichtigen, großen Dingen lebendig „fortwälzt, — wie da ein rastloses Wirken . . . ., und jeder kleinen That in dem ge„drängten Gewühl die Folgen, gut und böse, wie große Gespenster nachtreten —" und erst dann: „ach! und dann, das Erschütterndste — wie die erfindungsreichen „Heerscharen des Elends dicht um mich herum, Tausende mit tausend verschiedenen „Qualen in Krankheit, in Kummer und Not zerpeinigen" u. s. w.

**) Br. a. T. IV. 233.

Digitized by Google

„dem fürchterlichen Übermaße der leiden-
„den Welt ins Gleichgewicht zu kommen."

„allerley **Pönitenzen aufzulegen.**
„Sollte eine solche Ode nicht ein helles
„Licht auf jene **schwärmerischen Ere-**
„**miten des Mittelalters** werfen . . .?"

Minor sagt zu dieser Stelle, M. 75, Anm.: „Trotzdem . . hier „Gedanken Wackenroders anklingen, möchte ich doch an der Autorschaft „Tiecks festhalten." Ich möchte sagen weil. Denn die Anklänge sind zum Teil wörtlich; Tieck aber besaß den Brief, und es ist sogar wahrscheinlich, daß er kurz nach dem Tode W's die Briefe des Freundes an ihn noch einmal durchlas. Dagegen könnte freilich eine Parallele in Tiecks „Liebeszauber" (1811) sprechen:*) „Mir ekelt das Leben! „schluchzte er in tiefer Bewegung; ich kann nicht froh und glücklich sein, „ich will es nicht! . . Dieser Arme ist besser und edler als ich, und „das Elend ist sein Amen. Sündlich dünkt mir jeder Leckerbissen . . ., „da die Welt viel Tausend mal Tausend Unglückliche umherjagt . . „ O jetzt versteh' ich euch, ihr frommen Heiligen . . , die ihr Alles, „bis auf euer Gewand, der Armuth ausstreutet . . . und selbst als „Bettler die Schmähungen und Fußstöße erdulden wolltet . ., selbst „elend wurdet ihr, um nur diese Sünde des Überflusses von euch zu „werfen." Hierzu scheint T. den Berglingerbrief benutzt zu haben, aber auch den Brief W's, wie das „Mir ekelt . ." zeigt, das sich nicht im B-Brief findet. Doch beweist dies nichts für die Autorschaft W's; denn wenn T. 1814 das Stück für Wackenroderisch hielt, kann er es auch 1811 schon dafür angesehen und also benutzt haben. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß W. in einem so subjektiven Stücke eigene Briefstellen so wörtlich benutzt haben sollte, wo die Leidenschaft ihm die Feder in die Hand drückte. — Ebenso spricht folgende Parallele für T.: „er betrachtet unwillkürlich die ganze Gruppe als ein lebendig ge- „wordenes Werk seiner Phantasie, und kanns nicht lassen . . aus dem „elenden Jammer irgend etwas Schönes und kunstartigen Stoff heraus- „zuzwingen" (M. 78); vgl. PhS. 207: „Er hat mir zugesehen . . .", und 208, wo „der Tonmeister so bewegt wird, daß er den schönen „Schmerz daheim auf seinen Tönen nachgebärdet, und . . die menschliche „Betrübnis verschönert . ., und so ein Werk hervorbringt, das aller „Welt zur . . Rührung gereicht. — . . das Werk seiner Betrübnis . ."

*) Schriften IV, p. 275.

Digitized by Google

In der Nähe dieser Stelle steht auch eine andere, die hier verwertet ist: „der Künstler . . . findet alles schön, was an gehörigem Orte steht." (M. 79, 8), vgl. PhS. 205: „verstehen wir die Empfin„dungen . . . gar geschickt anzubringen, wo sie hingehören; da führen wir „sie manchmal recht schön . . . aus." M. 78, 15—20: „Das ists, daß „der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle be„trachtet, der seine Bühne für die echte Muster- und Normalwelt, . . . „und das gemeine wirkliche Leben nur für eine . . . Nachahmung . . . „ansieht." Dies Bild hat auch W. schon gebraucht in dem Brieffragment B's (PhS. 221): „die wimmelnde Welt um mich her kam „mir wie ein Schauspiel vor, das ich selber gemacht, oder wie ein „Kupferstich, den ich selber gezeichnet." Das letzte Bild findet sich auch im vorliegenden Stücke wieder (M. 79, 6 f.): „der Künstler betrachtet sie wie ein Gemälde", was wieder für Tieck spricht.

M. 78, 27—30 erinnert wieder an PhS. 236, wo W. von der „furchtbaren Willkühr" der Affekte spricht, die die Töne erregen, und „die frevelhafte Unschuld" der Tonkunst mit Lust und Schauern nennt. Und die Worte kurz vorher: wie die Gedanken flüchten und „die ganze kindische Seligkeit" sich aufthut, „das lüsterne Ziehen der Sehnsucht" wieder anhebt, „da ruft und ruft es unwiderstehlich zurück", u. s. w., weist aufs Ende der Symphonieenschilderung, wo auch die Geister weichen, „die frühe, ferne Unschuld tritt . . . hervor, und ruft vergebens zu„rück" (PhS. 235 f.). Schließlich M. 79: „Der Weltweise betrachtet „seine Seele wie ein systematisches Buch und findet Anfang und Ende, „und Wahrheit und Unwahrheit getrennt in bestimmten Worten" zeigt uns die bekannte Stelle PhS. 229 wieder.

Der Stil zeigt manchmal T's dialektische*) Aber, ferner Breite und eine Aneinanderreihung von Bildern des Zustandes, der geschildert wird, die mir vor allem W's Stil entgegengesetzt erscheint.**)

Nach all diesem glaube ich Tieck die Autorschaft zusprechen zu müssen, trotz der einen Parallele im Liebeszauber.

*) „Der Künstler . . . kennt keine feste Ueberzeugung" ist echt Tieckisch, vgl. M. 92.

**) „Was bin ich? Was soll ich, was thu ich auf der Welt? Was für ein böser „Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, „wofür ich mich halten soll?" (M. 75) ist der Stil des Sternbald; vgl. M. 140: „Wer „bin ich, sagte er zu sich selber . . . Was ist es, daß die Vergangenheit so lebendig „in meinem Innern aufsteigt? Wie konnte ich . . ." u. s. w., ohne daß eine Nachahmung wahrscheinlich wäre. — Und weiter M. 76, 20—31, 32 ff., ferner M. 78, 9—20.

Digitized by Google

Schluß.

Welche Bedeutung hat Wackenroders Einfluß für die Entwickelung Tiecks gehabt?

Zunächst eine vorübergehende: durch ihn ward Tieck ein Romantiker. In einer Weise, wie es Wackenroder nie gewesen. In beiden lagen die Keime dazu, in W. mehr als in T.; je mehr sie sich in W. organisch entwickelten, um so üppiger mußte T's Romantik unter seinem Einfluß emporschießen. So zeitigte sie schnell glänzende Früchte, doch ohne den, eben durch ihren Ursprung, gediegenen Wert von W's Erzeugnissen. Der Bund mit andern Romantikern beförderte T's Romantik und machte sie auch schnell selbständig. Gewiß steht die Wandlung der Wackenroderschen Ideen in den Phantasieenbeiträgen schon unter dem Zeichen seines Verkehrs mit Fr. Schlegel;*) Novalis kommt hinzu, Steffens und Jacob Böhmes Aurora: der ganze poetische romantische Geist zog in Tiecks durch Wackenroder für ihn aufgeschlossene Phantasie hinein. Schon in der Genoveva finden wir eine romantische Dichtung, die, ohne W. nicht denkbar, doch fast frei von Anklängen an ihn ist und auch frei von dem, was W's Romantik ihr individuelles Gepräge gibt. Es ist daher unnötig, die weiteren romantischen Dichtungen Tiecks auf Wackenroderschen Einfluß zu prüfen, selbst wenn W. hie und da merkbar ist.

Doch wie lange dauerte Tiecks Romantikerdasein? Schon im Phantasus (1811) kündigt sich der Novellist der späteren Zeit an, und der Verkehr mit Solger darf als Schwelle betrachtet werden, über die hinaus Tieck ein völlig Anderer ward, oder richtiger das, wozu er geboren. Den Übergang bilden wohl hauptsächlich die Studien Tiecks über Shakespeare und über die altdeutsche Poesie nicht zum mindesten; und diese gehen ja in ihrem Ursprung auch auf W's Anregung zurück, ein äußeres Zeichen für das Bleibende, das Tieck diesem Einfluß verdankt.

*) Der nicht nur durch, sondern auch mit Tieck den Einfluß W's erfuhr.

Digitized by Google

In den Phantasusgesprächen sieht T. auf jene Zeit zurück als auf seine romantische, mit Liebe, aber auch mit kritischem Auge.*) Wackenroder gibt ihm die „Frühlingsstimmung" seiner Seele,**) die „mystische Ansicht" der Dinge,***) die von der satirischen innerlich überleiten konnte zur „historischen",†) welche die kommende Stilepoche Tiecks, seine letzte und eigentlich einzig eigene kennzeichnet. Tiecks Romantik wächst auf einem Boden, der im Grunde ziemlich nüchtern ist; T. sieht die Welt von jeher mit realen Augen an, bald dann kritisch, und mit fortschreitender Erfahrung historisch. Seine lebhafte Phantasie, die sich poetisch nennt, weiß schlecht mit seinem Verstande fertig zu werden, sie treibt lustvolle, doch auch grausame Spiele mit ihm. Da zeigt ihm Wackenroder die Poesie und die Religion als „reale Lebensmächte" (Haym), und schlägt ihm so die Brücke zwischen dem schönen Schein der Poesie und der Wirklichkeit, als ein echter Dichter. Und daß Tieck dieses echte Dichtertum an dem ihm in lebendiger innignaher Freundschaft gegenwärtigen Wackenroder, mehr unbewußt anfangs als bewußt, fühlt, diese Offenbarung der Poesie für Tieck ist das Bleibende des Wackenroderschen Einflusses auf ihn. Es mußte aber auch eine so gesunde, wie reichbegabte Natur sein, die über den ersten in die verworrenste Romantik getriebenen Einfluß W's hinwegschritt, als über eine stilistische Verirrung, zu schriftstellerischen Produktionen, die Tieck mit Recht den Namen des Vaters der neueren Novellistik verschafften.

Auch in seinen besten Novellen tritt uns heute der Mangel an tiefem, einheitlichen Dichtergenie entgegen, aber in ihren Einzelheiten bieten sie Meisterstücke und zeigen einen reinen klaren Blick, der in seiner packenden Realität Tiecks eigenste Größe kennzeichnet, in seiner reinen und innigen Poesie aber Wackenroders mäeutischem Einfluß seine Lebensdauer verdankt.

*) Vgl. Schriften IV, pp. 10, 11 f., vor allem 12 und weiter bis 16.

**) Phantasus, Schriften IV, p. 13.

***) Solgers nachgel. Schriften, herausg. von Tieck u. Raumer, 1826. Bd. I, p. 391.

†) Ebenda p. 270.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

CANCELLED

4541347

JUL 1 '74 H STALL-STUDY

CHARGE

BOOK DUE-MID

NOV 6 1978

6166641

DENER

BOOK DUE

OCT 29 1982

7615602

Digitized by Google

49563.48.20
Wackenroder und sein Einfluss auf T
Widener Library 003110819
3 2044 087 186 219

Digitized by Google